ANT. SPRINGER
CORRADO RICCI

MANVALE DI STORIA DELL'ARTE

IV

IL RISORGIMENTO NELL'EVROPA SETTENTRIONALE E L'ARTE NEI SECOLI XVII E XVIII

ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
EDITORE — BERGAMO

MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

ANTONIO SPRINGER

MANUALE
DI
STORIA DELL'ARTE

IV.

IL RINASCIMENTO NELL'EUROPA SETTENTRIONALE E L'ARTE DEI SECOLI XVII E XVIII

RIVEDUTA ED AMPLIATA DA PAOLO SCHUBRING

2.ª EDIZIONE ITALIANA A CURA DI CORRADO RICCI

con 492 illustrazioni e 13 tavole colorate

BERGAMO - ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

AVVERTENZA

Paolo Schubring, preludendo alla decima edizione tedesca di questo volume da lui ampiamente rinnovato, ha voluto, a ragione, rendere omaggio alla memoria d'Antonio Springer, quale autore del più vasto e comprensivo *Manuale di Storia dell'Arte* che sia mai stato scritto, e celebrare la vitalità di questo, attraverso infinite edizioni, in varie lingue.

Sicuramente, l'incessante procedere degli studî, il variare dei metodi e dei gusti, la revisione — come oggi si dice — dei valori, hanno portato e portano sempre, in simili opere, varietà e novità.

Ma al lavoro d'aggiornamento dell'incomparabile *Manuale*, così in Germania come in Italia, si è continuamente provveduto e provvede, tantochè può ben dirsi che nessun'opera del genere è stata più e meglio, in ogni sua edizione, condotta ai metodi man mano richiesti dalla coltura archeologica ed artistica.

Il presente volume, di nuovo tradotto dal dottor Angelo Bongioanni, è in modo speciale consacrato all'arte straniera. Io non ho voluto togliere ad esso una sola linea, una sola parola. Invece ho largamente aumentata la parte italiana, relativa al Seicento e al Settecento, corrispondendo così a un interesse e a una ammirazione, assai vecchi in me e assai diffusi oggi. Del resto, anche lo Schubring ha fatto altrettanto per il barocco straniero.

Così la nostra edizione è, per ora, la più ampia; perchè, mentre ha la parte straniera integralmente riprodotta, presenta quella italiana grandemente accresciuta.

CORRADO RICCI.

INDICE DELLE MATERIE

III. — IL BAROCCO E IL ROCOCO'.

F. — INGHILTERRA.

INDICE DELLE TAVOLE FUORI TESTO

Fig. 1. Fregio del soffitto del castello di Jever.

I.

IL RINASCIMENTO NEL SETTENTRIONE

NEL SECOLO XV.

INTRODUZIONE.

Quando la parola « Rinascimento » si applica all'arte del Settentrione, per l'età di Francesco I e d'Alberto Dürer appare, in complesso, appropriata: ma quando la si vuole estesa a un tempo più antico e precisamente al secolo XV, si sente il dovere di sollevare eccezioni e fare restrizioni.

L'uomo del Settentrione nel secolo XV si presenta profondamente trasformato non meno di quello dell'Europa meridionale. Il mondo della fantasia a poco a poco si dilegua, mentre si afferma e finisce col prevalere senza contrasto l'osservazione, In questo consiste la felice e radicale trasformazione, che non è qui il luogo di spiegare come sia avvenuta; nè indugeremo a discutere se l'uomo nuovo sia più felice di quello del passato. Ma la sfera della sua attività si è allargata; egli sta saldo e fidente sul suolo della patria, donde con animo lieto contempla lontani orizzonti. La potenza della borghesia in Germania e nei Paesi Bassi e l'estensione del suo commercio sono fatti che basta accennare. Un paese che gode di una grande prosperità non può non compiacersi dei prodotti elaborati dai vari mestieri che si vengono nobilitando, e intensificare con gli altri paesi quegli scambi che valgono ad accrescere la propria produzione. Quando l'uomo non è preoccupato dal pensiero di guerre o carestie, o dalle angustie quotidiane, sente in sè l'attitudine a forme superiori di vita intellettuale, alla discussione filosofica, al perfezionamento estetico. Ancora una volta il misticismo dispiega davanti alle menti, quasi magnifico arazzo istoriato, il mondo contemplativo; ma tosto il genio germanico si volge risolutamente alla realtà visibile, ansioso di osservarla da presso, per conquistare nuovi valori, superiori a quelli che ha già raggiunto.

Per le arti figurative dobbiamo prender le mosse dalla pittura dei fratelli van Eyck, schiettamente realistica nella osservazione e rappresentazione della natura, la quale dalla sua patria si propaga in Francia e in Germania, e domina tutto il se-

colo XV. La pittura mistica ed irreale del pieno medio evo era ormai superata, ed era cominciata una evoluzione artistica, parallela al Quattrocento italiano. Ma soltanto questo parallelismo può far accettare il termine di « Rinascimento settentrionale », chè il rimanente, rispetto al medio evo, non risponde nè a verità nè a giustizia.

In primo luogo nei paesi settentrionali manca quel ritorno all'antico che è l'umanesimo, grazie al quale il rifiorire delle arti in Italia è veramente una rinascita. L'eredità del mondo antico, che appare ancor viva nell'arte bizantina e romanica, e nello stesso gotico è un elemento decisivo, fuori d'Italia fu sopraffatta dalla scolastica, e non sopravvisse che per opera di pochi eruditi. Nell'arte essa non appare più che negli ornati. I contatti con l'Italia sono insignificanti. L'imperatore Carlo IV a Praga ed a Karlstein tentò di dar la vita ad un'arte aulica, chiamando a sè artisti dell'Alta Italia — la scuola di Altichiero e di Tommaso da Modena — ma non ebbe continuatori. Al contrario la pittura fiamminga del secolo XV fu tenuta in grande onore dagli Italiani; i meriti insigni della pala Portinari dipinta da Ugo van der Goes furono apprezzati degnamente dagli artisti fiorentini, e le tavole di Ruggero Van der Veyden, sia a Firenze che a Venezia e a Ferrara, furono ricercate come cose preziosissime. Di proprio i popoli settentrionali nel secolo XV crearono le arti industriali, senza alcun impulso esterno, nè aiuto delle arti sorelle.

In secondo luogo, nel cosidetto primo Rinascimento settentrionale, non abbiamo una corrispondente trasformazione dell'architettura e della scultura. Il gotico tardo tratta in nuova forma lo spazio, ed i nuovi fini architettonici si manifestano con l'apparire del coro a sala (chiesa di Gmünd, 1350). Ma questa modificazione non è da paragonare alla trasformazione operata dal Brunelleschi e da Leon Battista Alberti. Così pure la scoltura gotica tardiva ha un suo stile, leggiadro ed indipendente, ma non è la scoltura veramente nuova che vediamo specialmente in Toscana. Al contrario può dirsi che nelle ultime costruzioni gotiche la distribuzione dello spazio è bensì semplificata, ma questo pregio non è inteso, e viene distrutto da una folla di costruzioni interne. In conclusione, la pittura appartiene già al Rinascimento, ma la scoltura e l'architettura rimangono gotiche e medioevali.

Ma in questa conclusione sembra implicita una ingiusta condanna dell'arte medioevale della quale si disconosce ciò che produsse di meglio, in forza del pregiudizio, che ad essa manchi la libera concezione della natura. Si è anche esagerato affermando che il carattere specifico dell'arte nuova sia l'individualismo, mentre l'arte medioevale non sarebbe che il prodotto del lavoro manuale collettivo, senza impronta personale. Ora, basta dare uno sguardo alla grande scoltura del secolo XIII, per riconoscere che la personalità si afferma in grado eminente anche nei maestri francesi e tedeschi. Fatta ragione dei tempi, dove trovare personalità artistiche più vigorose dei maestri di Chartres, di Parigi, di Strasburgo, di Bamberga e di Naumburgo? Logicamente, se ci atteniamo a questo criterio, il Rinascimento settentrionale dovrebbe riportarsi molto indietro, come da qualcuno si è fatto, fino al 1150. Avremmo così un'arte « neocristiana » per sè stante, che sarebbe completa se non vi mancasse la pittura, caduta troppo in basso.

Infatti è fuori discussione che soltanto verso il 1420 la pittura risorge, e trova mezzi di espressione suoi proprî, affatto ignoti al passato, che sono il vero fondamento dell'arte moderna. Questa conquista puramente artistica non ha a che fare con le condizioni del tempo, con le idee generali dominanti, nè con le relazioni universali del

commercio, se non in quanto la novità fu accolta lietamente e promossa dalla parte più colta e più sensibile della società contemporanea. Nel Settentrione la mentalità dei pittori e la materia dell'arte loro rimangono medioevali e chiesastiche, rivolte unicamente ad esprimere nella miglior forma la divozione del tempo, l'adorazione di Maria, la Passione, il culto dei Santi. Nell'estendere le loro conquiste, nel perseguire audacemente, ora a passi ora a sbalzi, nuove idee e nuove finalità, questi maestri non incontrarono alcun impedimento. Il tardo gotico tedesco o, se vogliamo, il risveglio del senso artistico germanico, produsse un miracolo, che con egual ragione può considerarsi come l'ultima e più perfetta fioritura del tempo antico, o come il primo ed intatto fiore dell'età nuova.

A. — I PAESI BASSI.

1. LA PITTURA.

Nei Paesi Bassi verso la fine del medio evo fioriva una elevata civiltà. Le loro città — Gand, Bruges, Ypres, Anversa, Bruxelles — grazie alla loro attività commerciale ed industriale, prosperavano ed avevano continui rapporti con le città anseatiche

Fig. 2. Miniatura del libro d'ore, già a Torino.

e con le grandi case bancarie e commerciali dell'Italia. Con vantaggio dell'arte, le varie contee a poco a poco si univano al ducato di Borgogna, stato intermedio tra Francia e Germania, che ebbe vita rigogliosa ma troppo breve. I duchi di Borgogna, munifici protettori delle arti, affidarono lavori di gran mole a scultori fiamminghi; anche ai pittori, almeno nelle miniature dei *Livres d'heures*, non mancava lavoro; questi preziosi e squisiti quadretti erano per la nobiltà il sommo dell'arte.

Fig. 3. Van Eyck. Angelo che suona. Dal polittico di Gand.

Due di questi libri, miniati per il duca di Berry, sono più degli altri istruttivi, l'uno del 1410, conservato a Chantilly, e l'altro del 1417, già nella Biblioteca Nazionale di Torino (fig. 2), totalmente distrutto dall'incendio del 1904; in essi, il passaggio decisivo dallo stile convenzionale alla visione pittorica della realtà, dell'uomo e della natura, primo avviamento all'arte dei van Eyck.

1. I Fratelli van Eyck. — La vita dei fratelli van Eyck: Uberto (circa 1370-1426) e Giovanni (c. 1390-1441) ha del prodigioso. Il loro capolavoro, l'altare di Gand, è un'opera insuperabile, monumento di un nuovo stile e di una nuova tecnica. Il miracolo artistico sta in questo, che esso non ha precedenti; è come una luce improvvisa che rompe la tenebra ed al quale nessuna delle opere che da esso derivano, è degna di star al paragone, neppur da lontano. Uberto non fu, come afferma il Vasari, il vero inventore della pittura ad olio. Di tentativi diretti a sostituire alla tempera, che è dura e presto si dissecca, un impasto resinoso od oleoso, si ha notizia fino dal 1300. Nondimeno, egli inventò un procedimento (diverso dalla nostra pittura ad umido) che alla luminosità ed alla morbidezza delle ombre unisce la perfetta durevolezza. Ma per quante indagini si siano

Fig. 4. Van Eyck. Adamo.
Dal polittico di Gand.

fatte, non si è scoperto il segreto di questa tecnica, come nulla si sa di certo della evoluzione anteriore e dei primi lavori di Giovanni. Committente dell'altare di Gand fu un ricco borghese, Jodoco Vydt, che lo donò alla chiesa di S. Giovanni (oggi S. Bavo). Dopo la morte di Uberto l'opera fu terminata dal fratello Giovanni nel 1432.

L'altare di Gand è una professione di fede in grande stile, che illustra la dottrina della salvazione secondo la scolastica. Il contenuto deriva dall'ufficio dei morti. Nell'interno sta in mezzo Dio Padre, in abito pontificale, con tutta la magnificenza raggiunta in quel tempo dalla tessitura e dall'oreficeria. A sinistra la Madonna, devotamente intenta alla lettura di un libro di preghiere; a destra il Battista, che leva la destra in atto di imporre silenzio; nelle vesti domina un maraviglioso accordo di rosso, azzurro e verde, avvivato da pesanti fregi d'oro. Vengono poi gli Angeli che suonano e cantano (fig. 3), splendidamente vestiti di broccato d'oro alla moresca e di seta di Palermo, su un fondo d'azzurro oltremarino. Questa visione dei cori celestiali, che fa pensare al Paradiso di Dante, ha per contrapposto Adamo ed Eva, dipinti nello stretto spazio degli sportelli esterni (figg. 4 e 5). La figura di Eva, a giudizio del Dürer è la più bella di tutta la composizione; ed invero questi due nudi, ci appaiono come l'improvvisa rivelazione di un nuovo mondo. Se a tutta prima in questa opera par di sentire un non so che di sforzato, osservandola attentamente si riconosce che la ricchissima composizione è studiata in modo da produrre forti contrasti. Nella parte inferiore

Fig. 5. Van Eyck. Eva.
Dal polittico di Gand.

l'idea della rivelazione e della salvazione è simboleggiata da un pellegrinaggio con uno sfondo di paesaggio fantastico. Nella tavola di mezzo (fig. 6) è dipinto il mi-

Fig. 6. Il mistico agnello. Dal polittico di Gand.

stico Agnello circondato da Angeli in adorazione, e davanti ad esso la fonte della vita, intorno alla quale si affollano i Santi: a destra quelli {dell'antico Testamento, ed a sinistra gli Apostoli, i Pontefici e gli anacoreti; nell'ultimo piano si vede u-

scire da un bosco una fitta schiera di Martiri e di Vergini. La figurazione del pellegrinaggio continua negli sportelli (figg. 7 e 8); da sinistra vengono due gruppi a

Fig. 7. Van Eyck. I militi di Cristo. Sportello del polittico di Gand.

Fig. 8. Van Eyck. I Pellegrini. Sportello del polittico di Gand.

cavallo, i giusti giudici ed i campioni di Cristo; da destra due gruppi a piedi, gli eremiti e i pellegrini, che escono da un fondo di paesaggio montuoso e selvoso. Ciò che si vede a sinistra è la cavalleria borgognona, che girando intorno ad una rupe si dirige a

destra verso il prato; lo sfondo degli sportelli di destra con palme e cipressi, è di carattere portoghese. Si ha infatti la testimonianza del viaggio di Giovanni van Eyck a Lisbona. Nobili e popolani hanno per luogo di convegno il prato di Gand. Ogni scomparto è un quadro che può stare a sè, ma l'unità della composizione è data dalla direzione dei vari gruppi in movimento, dal paesaggio e dall'orizzonte di uguale

Fig. 9. Van Eyck. Angelo dell'Annunciazione. Dal polittico di Gand.

Fig. 10. Van Eyck. Vergine Annunziata. Dal polittico di Gand.

altezza, sul quale si elevano le torri di Gand. Le centinaia di belle e divote figure, le minuzie dei fiori e dei frutti, i cavalli, le armature, gli abiti, gli stendardi,ogni cosa è dipinta con fedeltà e diligenza appassionata, con perfetta sicurezza e prodigiosa magnificenza di colori. A sportelli chiusi si vedono in basso i ritratti del donatore Jodoco Vydt e di sua moglie Elisabetta Burluut, in orazione davanti ai due santi patroni della chiesa, dipinti, in guisa di statue, a chiaroscuro; in alto, a colori attenuati, l'Annunciazione (figg. 9 e 10) è come il preludio al quadro della Salvazione

che occupa il mezzo dell'interno; nelle lunette sono dipinti due Profeti e due Sibille. Gli antichi altari fiamminghi non hanno mai la predella; l'unica eccezione può parere la Cena di Giusto di Gand ad Urbino, ma la sua predella fu dipinta da Paolo Uccello.

Quanto alla parte che in questa grande opera spetta a ciascuno dei due fratelli, le opinioni discordano. Pare tuttavia, per molti argomenti, che il vero creatore di essa sia Uberto. Giovanni, scolaro del fratello, nel 1420 faceva già da sè, e nel 1425

Fig. 11. Van Eyck. Madonna Rollin.

era pittore di camera del duca Filippo; dal 1428 al 1429 fu in Portogallo, mandatovi per dipingere il ritratto di una principessa che andava sposa.

È verosimile che Uberto abbia ideato il lavoro e l'abbia cominciato con le tre grandi figure in alto nell'interno, ed abbia poi dipinto l'Adamo e l'Eva ed uno degli sportelli con angeli; le altre parti si credono opera di Giovanni. Delle opere posteriori di quest'ultimo la più vasta è l'altare dipinto (1434-33) pel Canonico Giorgio van der Paele a Bruges: la Madonna in trono con grande apparato, due Santi e il ritratto del donatore; intorno, in dimensioni minori, molti altri ritratti e quadretti divoti. Giovanni van Eyck si compiacque di dipingere Madonne, in camera

(Ince Hall 1432), in chiesa (Berlino, Bruges 1436, a Dresda un intiero altarino) od all'aperto (Madonna della Fontana, 1439, ad Anversa), od anche in portico aperto in un vasto paesaggio, col ritratto del donatore (Madonna del cancelliere Rollin (fig. 11). Madonna del certosino a Parigi). Dipinse anche ritratti a mezza figura, d'uomini attempati (tav. I), e un unico ritratto di donna, quello di sua moglie (1439), miniatura squisitissima, con ingegnoso giuoco di luce, ma di grande stile nella sua chiara struttura architettonica. Una sola volta dipinse ritratti a parte, in figure intiere, e ciò fu nel celebre quadro dei coniugi Arnolfini (1434), ora a Londra. I due coniugi sono in camera, la sera delle nozze; il pittore, che fu testimonio alle nozze, si è congedato da loro, e la sua immagine appare nello specchio. L'artista è appassionato del fenomeno

Fig. 12. Christus. Annunciazione.

Fig. 13. Christus. Nascita di Gesu.

pittorico, dell'aria che riempie l'ambiente. Mirabile saggio il suo san Francesco che riceve le stimmate, della Pinacoteca di Torino: *Als ikh kan* (come posso) era la sua impresa; ma ben sapeva che nessuno era capace di fare ciò ch'ei faceva. Egli iniziò, e nello stesso tempo portò al sommo, la pittura fiamminga. Pietro Christus nato a Baerle, verso il 1410, e di cui è accertato il soggiorno a Bruges dal 1443 al 1472 (anno di sua morte) fu continuatore dell'arte di Giovanni van Eyck, che forse appena conobbe di persona, ma non andò più oltre. Si citano di lui un piccolo altare con la Madonna e due Santi a Francoforte, Roberto Portier e S. Antonio a Copenhagen, una Madonna a Torino e parecchie tavole a Berlino (figg. 12 e 13). Molto interessante per lo studio del costume è un suo quadro del 1449 (già a Colonia ed ora in America) dove si vede S. Eligio che nella sua bottega di orefice porge a S. Godeberta l'anello nuziale di Gesù, per difenderla dalle tentazioni dello sposo terrestre. L'ambiente, gli oggetti luccicanti, lo specchio nel quale si riflettono le figure, sono in tutto conformi allo stile di Giovanni van Eyck.

2. Ruggero van der Weyden e la sua Scuola. — Un fiammingo dei din-

JAN VAN EYCK — L'UOMO DEL GAROFANO.

Berlino, Museo dell'Imperatore Feder...

Fig. 14. Van der Weyden. Epifania.

Fig. 15. Van der Weyden. Deposizione.

torni di Tournai. Rogier van der Weyden o de la Pasture, detto dagli Italiani MAESTRO RUGGIERI vissuto dal 1399 al 1464, e dal 1435 pittore della città di Bruxelles, rivela un'indole molto più appassionata e drammatica che non Giovanni van Eyck, dal quale si differenzia radicalmente anche nella scelta dei soggetti. Egli si compiace delle leggende popolari della vita di Maria e della Passione, che intende non come materia del passato, ma come cose viventi e visibili. Nelle sacre rappresentazioni, o misteri, il Natale e la Pasqua venivano drammatizzati e rivestiti di ogni sorta di accessori leggendari e spettacolosi. Certi particolari dei quadri fiamminghi, satirici, patetici e perfino atroci, derivano da questa fonte; i pittori potevano esser certi dell'approvazione del pubblico, ritraendo fedelmente le scene drammatiche, quali le vedevano rappresentate dai loro concittadini. Ciò bene intendeva Maestro Ruggieri. Egli ha sempre una visione chiara ed esatta del fatto, del quadro vivente; ritrae gli uomini rigidi e severi e le donne magre e snelle del suo tempo. Della bellezza esteriore e sensuale non si dà gran pensiero; gli importano di più l'espressione spirituale e le vestimenta. Ciò che agli Italiani importava (lo studio del corpo umano, l'anatomia) per lui e per quelli che vennero dopo valeva assai meno del panneggiamento, del significato e dell'espressione delle pieghe, delle spezzature, delle ondulazioni, senza dare troppa importanza alle membra ed alle movenze che vi erano sotto. Ben di rado i visi sono rischiarati dalla gioia; al contrario, la tristezza, il dolore, la pietà, l'amore offeso, l'odio, la malvagità, lo scherno, sono rappresentati in tutte le gradazioni, a maraviglia. L'espressione delle passioni è accentuata, come sulla scena, dal movimento, da tremiti

Fig. 16. Van der Weyden. S. Luca.

delle ginocchia, da deliquî, da mani lunghe e scarne che si torcono, indicano, toccano, afferrano. Le magre figure, coi loro vestiti sovrabbondanti, sono poste in un ambiente per lo più composto di due soli piani. Dal primo piano, dove si svolge la scena, la vista si prolunga senza transizione in una lontananza di paesaggio, con monti, città, castelli, fiumi, mare e navi, un compendio del mondo animato, veduto come con un cannocchiale. Negli interni, di chiese o di sale, Maestro Ruggieri si attiene per lo più ai modelli di Giovanni van Eyck, ma nel chiaroscuro rimane più freddo. Anche altri motivi, come le scolture dipinte, di cui diede qualche saggio, dimostrano che fu studioso del van Eyck.

Le più antiche opere che si conoscono di questo artista sono due graziosi altarini domestici a Berlino, dove già si vede, in linee ancora incerte, la materia che trattò in seguito, l'altarino di Miraflores con la Pietà, e quello di San Giovanni, col Battesimo di Gesù nel mezzo. Dipinse poi grandi quadri, quali la Deposizione (1438), già a Lovanio ed ora nell'Escorial (fig. 15), dove il corpo di Cristo, ottimamente modellato, e la disposizione delle altre figure dolenti in semicircolo producono un effetto commovente, più volte imitato, ed il trittico del Giudizio Universale nell'ospedale di Beaune presso Digione (1445). Tutto diffuso d'un dolore muto e raccolto è il trasporto del Cristo deposto, che si ammira negli Uffizi a Firenze. L'Italia, dove Maestro Ruggieri venne come pellegrino per il giubileo del 1450, produsse in lui un'impressione decisiva; l'arte sua ne acquistò grandezza e calma. In una sua

Fig. 17. Maestro di Flémalle. S. Giov. Battista col canonico Werl.

Madonna, dipinta per Cosimo dei Medici, coi Ss. Cosma e Damiano patroni della famiglia medicea ora a Francoforte, si sente l'influenza di Frate Angelico, e del viaggio in Italia fanno testimonianza anche l'altare di Middelburg (Berlino) quello di Monaco (fig. 14); nel primo si vedono la città di Middelburg, col suo fondatore Pietro Bladelin inginocchiato in una capanna rovinata, e l'Oriente e l'Occidente che rendono omaggio al Presepio; nel secondo è ripetuto il motivo della rovina,

Fig. 18. Giusto di Gand. Comunione degli Apostoli.

ed i personaggi sono sfarzosamente vestiti alla fiorentina. Ma poi ritornò alla maniera del van Eyck, come appare dal S. Luca che ritrae la Madonna (Monaco, fig. 16), uno dei primi quadri di cavalletto, dove le grandi figure sembrano voler uscire dallo spazio troppo stretto, e nel ciclo dei Sette Sacramenti (Anversa), composto di soggetti biblici, collocati in una vasta chiesa gotica. Delle quattro pitture murali nel Palazzo Comunale di Bruxelles, con esempi di severa giustizia, rimangono soltanto gli arazzi ricavati da esse (Berna). Non c'è forse altro artista di cui lo stile e le idee abbiano tanto potuto, e sui contemporanei e sui posteri. Ingegno

sommamente comprensivo, la sua originalità non fu eguagliata da nessuno, sebbene in qualche particolare sia stato superato.

Emulo di Maestro Ruggieri fu il geniale Maestro di Flémalle (probabilmente Roberto Campin stabilitosi a Tournai verso il 1406 e morto nel 1444). Anche questo artista ritrae molto da Giovanni van Eyck, ad esempio la diligenza nel dipingere gli ambienti, con vista della finestra, la scoltura colorata, i graziosi ritratti di donatori, ma nella materia e nelle forme è del tutto somigliante a Maestro Ruggieri, con un po' più di calma e di leggiadria. È rinomato per la bellezza delle mani e la grandiosità dei drappeggiamenti. L'altare De Merode, dal quale un tempo egli

Fig. 19. Giusto di Gand. Federico da Montefeltro e il suo seguito.

era denominato, è perito; dell'altare di Flémalle rimangono a Francoforte, gli sportelli (la Veronica con uno squisito sudario trasparente, e Maria che allatta il Bambino) e nella stessa città uno sportello che faceva parte di una Crocifissione (il cattivo ladrone). Si conservano anche a Madrid gli sportelli dell'altare del canonico Werl di Colonia (1438), graziosi quadretti d'interno; nell'uno si vede S. Giovanni Battista, col donatore (fig. 17) e nell'altra S. Barbara seduta. Si avvicina molto al fare di questo maestro una bella Madonna di Aix, librata in aria in modo alquanto fantastico, con S. Pietro, S. Agostino e il donatore sopra un fondo di paesaggio. A Berlino trovasi una Crocifissione, opera ispirata e piena di vita, a Londra una Morte di Maria, eccellente per il colore, a Digione una Natività, con un interessante pae-

saggio invernale. Di ritratti ricordiamo la testa poderosa di Berlino, che si ritiene per il ritratto del banchiere fiorentino Nicolò Strozzi, di cui esiste pure a Berlino un busto, opera di Mino da Fiesole.

La scuola di Gand comincia con GIUSTO DI GAND, il quale fu chiamato ad Urbino dal duca Federico da Montefeltro, come « pittore ad olio » e là dal 1468 al 1474, insieme a Pietro Berruguete e a Melozzo da Forlì, dipinse ritratti ideali di « uomini famosi» per lo studio del duca; fece anche una stupenda Comunione degli Apostoli (fig. 18) ora nel Museo di Urbino. All'opposto della Cena di Dirk Bouts a Lovanio, dipinta nel

Fig. 20. Van der Goes. Adorazione dei Pastori.

1466, in questa grande tavola Giusto ci presenta gli Apostoli in piedi od in ginocchio, con movenze vivaci, e nel fondo della sala si vede entrare il duca Federico col suo seguito (fig. 19) e con un ambasciatore persiano. Le teste, gli atteggiamenti, l'ambiente, nel quale volano due grandi angeli, rivelano l'influenza dell'arte italiana.

UGO VAN DER GOES, dopo Giovanni van Eyck, è il più indipendente tra gli antichi artisti fiamminghi. Si sa che lavorava a Gand nel 1465. Tra il 1465 ed il '75 egli dipinse l'Altare dei Re Magi, da circa otto anni passato dalla Spagna a Berlino; in esso appaiono molti caratteri comuni con Giovanni van Eyck. I tipi e le figure, la composizione e la scena hanno una severa grandezza, che non esclude la bellezza dei vari oggetti e dei vegetali. Il tema, già trattato in forma sfarzosa e gioconda da Giovanni

van Eyck nell'Altare di Monaco, qui acquista una maestà monumentale, quasi sopran-naturale. Mancano gli sportelli, che forse contenevano i ritratti dei donatori e dei loro Santi patroni, come nel capolavoro di Ugo, l'Altare Portinari (Natività) negli Uffizi (fig. 20) che egli dipinse per commissione di Tommaso Portinari, e che dagli Italiani è ammirato senza riserva come il capolavoro della pittura fiamminga. È indubbiamente, dopo l'Altare di Gand, la più vasta opera di questa scuola. La scena è rappresentata al vivo, e c'è molta diligenza nei particolari dell'architettura, che è romanica. Intorno al Bambino, che giace nudo a terra, si aggruppano Maria, in ampia veste azzurra, gli Angeli vestiti sfarzosamente, Giuseppe e gli animali; qui si vede la prima volta la grande testa di bove, divenuta poi frequente nella pittura fiamminga. Sopravvengono dal fondo a destra tre pastori in rozze vesti, di cui le facce aduste sembrano fedelmente ritratte dal vero. Questo gruppo compatto si estende, per così dire, negli sportelli, dove sono dipinti i donatori coi loro Santi; è notevole tra questi S. Margherita, patrona delle partorienti, invocata dalla giovine moglie del Portinari, prossima al parto, il che appunto diede occasione al quadro. Le figure, parte in piedi e parte in ginocchio, campeggiano in un paesaggio con alti alberi. Nel fondo si vedono i Re Magi. Questa pittura acquistò ai maestri fiamminghi grande riputazione presso i Fiorentini. La gente veniva a vederla, quasi in pellegrinaggio; e il Botticelli e Leonardo non isdegnarono di studiarla, e Domenico Ghirlandaio anche d'imitarla. La terza grande tavola, la Natività di Berlino, deve essere stata dipinta un po' più tardi, circa il 1482; qui vediamo un progresso nello stile e nell'accordo dei colori; le teste dei Profeti, nella cortina davanti all'altare, appaiono già animate da quella prodigiosa vita interna, che trionfa nell'ultima opera insigne di Ugo, la Morte di Maria a Bruges. Poco dopo il Maestro, impazzito, moriva in un convento

Fig. 21. Maestro della Perla di Brabante. S. Giov. Battista.

Fig. 22. Memling. Sportello di Danzica.

(1482). Opera minore è il dittico di Vienna, col Peccato originale e la Pietà.

Olanda — Il nuovo stile comincia ad Haarlem con Alberto Ouwater (1430-1460). La sua città nativa fu devastata ed incendiata dalla guerra, nel 1576; perciò è gran ventura che di lui rimanga a Berlino almeno un'opera autentica, il Lazzaro risuscitato. Il miracolo avviene alla presenza di parecchie persone, di bella figura, adunate come per una messa solenne. Qui manca l'impeto di Maestro Ruggieri; la scena avviene nel coro di una chiesa romanica, luogo destinato alla sepoltura di personaggi ragguardevoli. A sinistra un gruppo dignitoso di donne e gentiluomini, a destra un gruppo, più animato, di ebrei; nel centro il sepolcro aperto, col risuscitato che ne esce; dietro la grata in fondo al coro la folla dei curiosi. Le reminiscenze di Giovanni van Eyck e di Maestro Ruggieri non escludono l'originalità. Uno dei discepoli dell'Ouwater, Geertgen tot Sint Jans (Gerardo di S. Giovanni), morì a ventotto anni, circa il 1460. Di un suo altare, già nella chiesa di S. Giovanni, rimane a Vienna uno sportello segato a mezzo, con la Pietà da una parte e dall'altra Giuliano l'Apostata che fa bruciare le ossa del Battista; in queste tavole è mirabile l'aggruppamento delle figure nel paesaggio. Nella Pietà l'accordo tra il fondo di paese, dove si vede il seppellimento dei due ladroni e le solenni figure del primo piano, è cosa perfetta. Citiamo ancora il S. Giovanni nel deserto, di Berlino, opera di schietta ispirazione germanica; il Santo, di forme robuste, è in atto di meditazione in mezzo ad una valle a boschi e prati. Lo stesso amore della libera natura si vede nel Lazzaro risuscitato del Louvre, dove la scena è posta all'aperto, mentre l'Ouwater preferì collocarla in una chiesa. A Praga c'è di Gerardo una adorazione dei Magi, pittura schietta e giovanile, che già fa presentire l'altezza a cui giunsero gli Olandesi

nel secolo XVII. Un altro scolaro dell'Ouwater, DIRK BOUTS (1410 circa - 1475), ancor giovane passò nel Brabante, dove potè ancora imparare direttamente da Maestro Ruggieri, e divenne pittore della città di Lovanio. Ma il mutar paese non gli giovò. Egli non ha l'ispirazione ieratica di Maestro Ruggieri, almeno dove avrebbe potuto manifestare grandezza e solennità. Nelle pitture del Palazzo Comunale di Lovanio, dove in due quadri è esposta la leggenda del pio Conte Ottone, abbiamo uno dei tanti esempi di quelle « giustizie » che si solevano dipingere nelle sale comunali e nei tribunali. In vivace contrasto si rappresentavano il delitto e la pena, l'errore e la verità rivelata, con uno stile ed un ritmo che hanno dell'epico, ed offrono quasi il diritto ed il rovescio della medaglia. Per lo più questi efficaci aneddoti non sono tratti dalla Sacra Scrittura, già abbastanza conosciuta e chiusa in forme ormai stabilite, ma dalle « Gesta Romanorum ». Tuttavia lo stesso Bouts nella Cena di Lovanio (1468) seppe rappresentare la scena e la situazione drammatica in forma nuova. L'ambiente è più significativo che non nelle opere anteriori; la luce, più forte e più diffusa, fa risplendere ogni cosa.

Fig. 23. Memling. Nascita di Gesù.

L'opera è completata dagli sportelli, dipinti con freschezza e squisito accordo di colori, con storie bibliche analoghe al soggetto principale: Elia, la Manna, Melchisedech, la Pasqua ebraica, che aggiungono una nota piacevole; vi si vede anche, nel levar del sole, un tentativo di ritrarre dal vero un fenomeno naturale. La composizione del soggetto principale

è in tutto conforme alle regole sceniche delle sacre rappresentazioni, quali le dettò il poeta francese Jean Michel. Oltre alla Cena, la chiesa di S. Pietro a Bruges possiede un altro capolavoro di Dirk Bouts, l'Altare di S. Erasmo, forse del 1464, con ampio paesaggio e solenne e severa composizione delle figure. Il soggetto atroce (al Santo furono estratte le budella), è trattato con riserbo e dignità; il corpo nudo e giacente è tra le cose migliori della scuola olandese. È del 1462 il caratteristico ritratto d'uomo della Galleria di Londra (che a torto è indicato come autoritratto), più semplice ed austero che i ritratti fiamminghi, ma di forte espressione spirituale. Al Bouts si accostano due artisti anonimi, in cui si vede una mescolanza di fiammingo e di olandese. Il « Maestro della Perla di Brabante » è così denominato da un trittico della Pinacoteca di Monaco (nel mezzo l'Adorazione dei Re Magi, e sugli sportelli il Battista (fig. 21) e S. Cristoforo) notevole per l'originalità del paesaggio, e per la vigorosa armonia delle figure. Sono dello stesso autore il trittico di S. Ippolito nella chiesa di S. Salvatore a Bruges, col ritratto del donatore ed una tavoletta della collezione A. Thiem a Berlino (Gesù Cristo in casa di Simone Fariseo). L'altro artista, in grazia di due quadri della Galleria di Bruxelles, è denominato il « Maestro dell'Assunta »; si credeva che fosse il figlio di Dirk Bouts, Alberto. Sono di sua mano una Cena a Bruxelles, che ricorda fortemente l'Altare di Dirk Bouts a Lovanio, ed a Berlino un S. Agostino col donatore e vari quadretti già della collezione Kaufmann. Molti caratteri di questo Maestro si ritrovano più tardi in Quintino Massys, nativo, come è noto, di Lovanio; così egli ci rappresenta un avviamento all'arte del secolo XVI. È valente figurista, ma forse meglio sentiva il paesaggio e l'intima vita della natura. Nel suo S. Cristoforo (Monaco) è notevole la luce mattutina, coi primi raggi del sole che vincono le tenebre, avvivano gli scogli e fanno splendere le onde. Nel suo Cristo catturato vi è un bel contrasto tra la luce della luna e quella delle fiaccole; nella Caduta della Manna è bello il motivo delle nubi sopra gli scogli.

Hans Memling. — Tra i molti tedeschi che passarono nei Paesi Bassi per imparar la pittura, e vi riuscirono, il principale è Hans Memling (n. verso il 1430 presso Magonza e m. nel 1494). Forse egli fu scolaro di Maestro Ruggieri nel 1459; poi lo troviamo ammogliato a Bruges, padrone di tre case, ed amico delle migliori famiglie. Artisticamente deve tutto a Maestro Ruggieri, la materia, le composizioni preferite, e perfino qualche singola figura; ma tutto ciò egli traduce in una tonalità morbida e piacevole, e dipinge con scioltezza, eleganza e ricchezza di colore. Egli prese qualche cosa, secondo che gli andava a genio, anche dai van Eyck, dal Bouts, e perfino dal suo scolaro David; negli ultimi anni si compiacque anche di motivi del Rinascimento, di putti e di ghirlande all'italiana. La sua opera è vastissima, e meglio conservata che non quella di qualsiasi suo contemporaneo. La città di Bruges, già emporio universale, in seguito all'insabbiamento del suo canale rimase tagliata fuori del mondo; il che giovò alla conservazione dei dipinti di Memling.

I suoi primi lavori hanno dello scolaresco, e sono poveri di vita. Ciò si vede nell'Altare di Chatsworth, del 1468, dove già appare il tema prediletto del Maestro, la Madonna circondata da Angeli, Santi e donatori. Esso è ripetuto in molteplici varianti, nello Sposalizio di S. Caterina, in una corona di leggiadre Sante, sullo sfondo di un parco (Louvre), nell'Altare di S. Giovanni a Bruges, dove l'ambiente è una chiesa, a Vienna, a Firenze, a Wörlitz, dove un Angelo scherzoso porge una mela al Bambino,

HANS MEMLING — MADONNA.

HANS MEMLING — RITRATTO DI MARTINO VAN NIEUWENHOVE.

Bruges, Ospedale di S. Giovanni.

oppure suona il liuto (Londra); in minori proporzioni, egli ci presenta la Madonna sola e seduta sopra una panca, od in piedi col Bambino (Arca di S. Orsola) od a mezza figura (Vienna, Galleria Liechtenstein, Berlino). Osservando l'equilibrio e la bellezza di colore di questi dipinti, si riconosce che essi hanno per fondamento quella tradizione pittorica che ormai nelle Fiandre aveva un secolo di vita (Tav. II). I particolari non hanno più l'importanza che avevano per i maestri primitivi, ma l'insieme è più

Fig. 24. Memling. Arca di S. Orsola.

organico, secondo le buone regole della pittura. Tutto è dominato da una intonazione lirica; anche nelle scene movimentate, come l'Annunziata del principe Radziwill a Berlino, l'azione è graziosamente mitigata, in modo da far quasi presentire la pittura di genere degli Olandesi del secolo XVII.

Il Memling fece un grande progresso in un trittico, destinato all'Italia, che insieme col resto del prezioso carico fu depredato in mare da corsari di Danzica, e trasportato nella chiesa di S. Maria di questa città. Sulle facce esterne degli sportelli

sono ritratti i donatori, ai piedi dei loro Santi; l'interno contiene il Giudizio Universale, ad imitazione di quello di Maestro Ruggieri a Beaune. Nel mezzo domina Gesù Cristo sopra un arcobaleno, con Maria e S. Giovanni intercessori, e gli Apostoli in atto di perorare; in basso, in una vasta pianura, la Risurrezione dei Morti, con un gigantesco Arcangelo Michele che pesa le anime sulla bilancia e le separa. I nudi sono un po' rigidi ed impacciati, ma arditamente studiati da ogni parte, ed in forte movimento, che diviene addirittura tumultuoso nello sportello di destra, dove i dannati sono travolti nell'Inferno; in quello di sinistra, di carattere idillico, gli eletti, accolti da S. Pietro e da Angeli, per una scalea di diaspro salgono alla porta del Paradiso (fig. 22). In nessun altro dipinto il Memling diede un tal saggio di pittura del nudo. L'Adamo ed Eva degli sportelli del suo trittico di Vienna hanno del lezioso, e nelle varie sue Pietà il cadavere di Cristo è duro ed angoloso.

Dal 1479 in poi fu un periodo di grande lavoro per il Maestro; dipinse per le chiese di Bruges tre grandi altari, e per l'Ospedale di S. Giovanni (1484) un trittico dov'è un famoso presepio (fig. 23), il ritratto votivo del giovine Martino di Nieuwenhove (Tav. II), per la chiesa di S. Giacomo (1484) le sette Allegrezze di Maria (ora nell'Accademia) e per contrapposto i Sette Dolori, oggi a Torino. In quest'ultimo quadro, con un ingegnoso panorama di fabbriche e di paesaggio, egli collega insieme tutti gli episodi della sacra rappresentazione, ma in forma diversa da quella dell'Altare di Gand. L'idea della nuova Gerusalemme dà un carattere mistico alla veduta della città, nella quale si svolgono le singole scene. Della sua vena epica il Memling diede prova anche nell'Arca di S. Orsola (1483) dell'Ospedale di S. Giovanni, dove figurò il viaggio della Santa a Roma, ed il suo martirio con le 11000 Vergini (fig. 24). Le sette storie sono una meraviglia di magnificenza e di leggiadria, abbondano di motivi di paesaggio, vedute di città e graziosi episodi di geniale invenzione. Nello stesso tempo a Venezia il Carpaccio dipingeva il medesimo soggetto, in più vaste proporzioni; l'uno e l'altro artista si attennero alla *Leggenda aurea*, ed è molto istruttivo l'osservare la diversità tra il pittore italiano ed il tedesco nella distribuzione della materia e nell'uso del colore.

L'affollamento delle figure è ancora più denso e vivace nel trittico che il Memling dipinse nel 1491 per la chiesa di S. Maria a Lubecca, con Gesù che porta la croce, la Crocifissione e la Resurrezione. La dignità e la solennità della composizione ci guadagnano, ma a scapito del senso dello spazio. In questo ultimo periodo il Memling dipinse anche le sue più belle Madonne, e tre sportelli da organo, con Gesù Cristo ed Angeli che suonano, molto somiglianti a quelli dell'Altare di Gand, per una chiesa di Najera (Spagna), oggi ad Anversa. I suoi ritratti sono sempre graziosi, ma un po' superficiali; in quelli degli ultimi tempi c'è grande bellezza di colore nei fondi di paesaggio. Egli raccolse l'eredità de' suoi grandi predecessori e la illeggiadrì, ma non si può dire che l'abbia aumentata.

5. Gerardo David. — L'ultimo dei vecchi maestri fiamminghi fu Gerardo David, di Oudewater nell'Olanda meridionale († 1523). Si crede che sia stato discepolo di Gerardo di Haarlem, del quale ereditò e perfezionò il senso del paesaggio. Nel 1483 lo troviamo a Bruges, ossia nel dominio del Memling. D'indole calma ed alieno dal drammatico, egli stilizzò, in forma grandiosa e solenne, le figure ed i gruppi del Maestro. Nella sua prima grande opera, Cambise che punisce l'ingiusto giudice Sisanne, nel Palazzo Comunale di Bruges (1488-98), tutte le movenze ed espressioni sono at-

tenuate. Egli imitò spesso il Memling, anche variando i temi. Ciò si vede nel suo Sposalizio di S. Caterina (1500) a Londra (altro a Monaco, con bella veduta di giardino), nella Madonna dipinta nel 1509 per le Carmelitane (ora a Rouen, fig. 25), e nelle Nozze di Cana del Louvre. In tutti questi quadri egli ritrae la vita facile e sfarzosa delle grandi dame del suo tempo. Egli riesce eccellente nel colore, splendido ma delicato, e bene equilibrato. Sotto questo rapporto il suo capolavoro è l'Annunciazione di Sigmaringen, detta «Il quadro azzurro». Come sapesse associare l'ispirazione devota alla calma della natura, appare dal ritratto del canonico Salviati con tre Santi, del 1501 (Londra). Nel Battesimo di Cristo di Bruges (1508), egli raggiunge, nel paesaggio con figure, la piena maturità dello stile. La nobile stilizzazione delle sue opere più tarde (Crocifissione a Berlino, Pietà a Londra, Adorazione dei Re Magi a Bruxelles),

Fig. 25. David. Madonna, a Rouen.

appartiene del tutto al secolo XVI. Le pitture che hanno della sua maniera sono frequenti nelle gallerie. A lui si ascrive l'invenzione dei soggetti notturni, illuminati da una luce posta dentro il quadro, e va sotto il suo nome una Natività (a Vienna), dove la luce principale è irradiata dal Bambino, con effetto veramente magico, e le luci minori sono date da S. Giuseppe con una candela, da due visitatori che si affacciano con lanterne alla porta, e dai fuochi accesi dai pastori per la notte.

6. Miniatura. — Nella provincia artistica fiammingo-borgognona la miniatura accresce il patrimonio dell'arte, volgendosi anche a soggetti profani, che la pittura non trattava ancora. Nella scoltura gotica primitiva troviamo già, ad ornamento delle cattedrali, il motivo delle stagioni e dei mesi, e le corrispondenti occupazioni agricole. Lo stesso motivo, con una conoscenza già avanzata del paesaggio e degli effetti atmosferici, è ripreso dalla miniatura. Nelle cronache miniate vediamo battaglie, assedî, tornei, eserciti in marcia, supplizî; nei romanzi, feste, banchetti, avventure d'amore.

La materia romana e greca è travestita nelle fogge cavalleresche; tale anacronismo è effetto non tanto d'ingenua ignoranza, quanto del desiderio di spiegare e commentare, in modo da far sentire i fatti come cose del presente. Sui margini è una maravigliosa ricchezza di minuti ornamenti, viticci, fiori, frutti ed animali, dipinti con

Fig. 26. Pagina del Breviario Grimani.

diligenza quasi scientifica. Nei frontispizi e nelle dediche vediamo ritratti e gruppi di personaggi contemporanei. La Cronaca della conquista di Gerusalemme, del 1440 (Vienna), la Cronaca dello Hainaut del 1446, (Bruxelles), il Romanzo di Gerardo di Roussillon (Vienna), la Cronaca del Froissard, di Davide Aubert, a Breslavia

(1469), segnano i vari stadî di una ascensione, che culmina nella scuola di Alessandro Bening di Gand. Sono opere di questa scuola il Boezio fiammingo, del 1492 (Parigi) e quel celebratissimo capolavoro che è il Breviario Grimani della Marciana di Venezia (fig. 26) al quale si crede che abbiano collaborato il figlio Paolo Bening, e forse anche Gerardo Horenbout di Gand. Per la storia sono specialmente interessanti i fogli del calendario, come specchio fedele della vita rustica del tempo.

7. Arazzeria. — Nell'Europa settentrionale gli arazzi supplivano in gran parte le pitture murali, in uso in Italia. Secondo le stagioni e le feste dell'anno le chiese adornavano le loro pareti di arazzi corrispondenti. Ne possedevano anche i principi, che li portavano seco da un castello all'altro. I più celebri maestri, Giovanni van Eyck, Ugo van der Goes, il Memling ed altri disegnavano i cartoni, e vi trovavano occasione di far del grande e del monumentale, perchè la tecnica dell'arazzeria obbliga ad evitare i vasti spazi vuoti che devono essere invece riempiti di figure e di ornamenti. S'intende da ciò il perchè dell'affollarsi delle figure del quadro, e la varietà di ornati policromi che occupano ogni minimo spazio. Nel secolo XV Bruxelles divenne la sede principale di questa industria artistica, che diffondeva i suoi prodotti in tutta l'Europa. Le opere più monumentali sono il grande arazzo di Carlo il Temerario che fu preda di guerra degli Svizzeri nella battaglia di Morat (1476), ed oggi è a Berna, e gli incomparabili arazzi di Carlo V a Madrid. Anche i musei di Parigi, Bruxelles, Londra, Vienna, Nuova York, etc. posseggono di questi tesori.

2. LA SCOLTURA.

La scoltura fiamminga, per la quale, nella decorazione delle chiese e dei palazzi comunali, e nei sepolcri di principi e privati cittadini, non mancava il lavoro, rimase tuttavia molto indietro alla pittura. Essa si esaurì in opere puramente ornamentali, di preferenza nelle tribune delle chiese, dette dai francesi *jubés*. Opere stupende di questo genere si ammirano a Lovanio ed a Lierre; ma la stupenda tribuna di Dixmude fu distrutta dalla recente guerra. L'arte dell'intaglio in legno, associata alla pittura, produsse in gran copia bellissimi altari, che trovarono compratori nella Svezia, nella Danimarca e nella Germania settentrionale, e che, sia nella struttura, sia nella parte figurativa, sono affatto diversi dagli altari tedeschi.

Il fondo di regola è costituito, come nei quadri del Sacramento di Maestro Ruggieri, dal coro di una chiesa gotica, con baldacchini ed archi sospesi di squisitissima fattura. La storia occupa la parte inferiore, e non è in bassorilievo, ma a figurine di tutto tondo, intagliate, anche a gruppi di due o di tre, in un solo pezzo e poi messe a posto. Sono le scene animate di Maestro Ruggieri trasportate nella scoltura, con la stessa vivacità di espressione, di passione e di movimento, accresciuta dalla doratura e dal colore. Bruxelles ed Anversa erano le principali officine di quest'arte, od industria artistica, ed appunto a Bruxelles nel Museo delle Arti industriali esistono alcuni capolavori del genere; quali l'Altare della Sacra Famiglia, proveniente da Anderghem, quello della Passione, di cui fu committente l'italiano Claudio da Villa e quello di S. Giorgio, da Lovanio, eseguito nel 1495 da Giovanni Borman, capo della maggiore officina del suo tempo a Bruxelles. Anche qui ritroviamo le svelte figurette di Maestro Ruggieri, la disposizione in semicerchio, le fogge del tempo, le

cuffie e i turbanti. Al contrario, in una delle ultime opere del Borman, l'Altare della Passione a Güstrow, del 1522, vediamo già le forme più morbide dello stile misto, e certi fondi di paesaggio, che suo figlio Pasquale Borman (fino al 1539) sviluppò con somma valentia, fino agli estremi limiti della scoltura. La Cattedrale di Strengnäs (Svezia) possiede alcune opere più antiche, del 1490, nelle quali le figure sono di metallo, ad intaglio netto, con tipi graziosi e delicati, che ricordano Dirck Bouts.

B. — FRANCIA.

1. La pittura.

All'arte francese fu di grave nocumento la guerra dei Cento Anni con l'Inghilterra. La Francia perdette quella supremazia artistica che aveva esercitato nell'Europa occidentale per tutto il periodo gotico, e rimase in disparte, tanto che anche al progresso della pittura non partecipò che tardi ed in molto scarsa misura. Il contributo della Francia alla produzione pittorica del secolo XV si riduce a pochi maestri di qualche valore, dei quali anche le opere che ci rimangono sono relativamente poche. Ma questa pittura ha almeno il merito di far parte da sè stessa, e, molto meno che quella di altre provincie artistiche, rivela l'influenza del maggior maestro di quel secolo, Ruggiero van der Weyden. È anche da riconoscerle un realismo tutto suo proprio ed originale, associato alla eleganza francese. E gli artisti più valenti non appartengono al territorio di confine fiammingo-borgognone, ma a quello che era allora il cuore della Francia.

Fig. 27. Fouquet. Tabella votiva.

1. La scuola di Tours. — Il maestro di questa scuola, Giovanni Fouquet (1415-80) fu principalmente miniatore. Essendo stato in Italia dal 1443 al 1447, si appropriò alcune forme del Rinascimento italiano. Dopo il suo ritorno produsse le sue più celebri opere, illustrando il libro di preghiere del suo mecenate Stefano Chevalier (1452) di cui a Chantilly si conservano quaranta fogli, le *Grandes Chroniques de France*, le Antichità giudaiche di Giuseppe Flavio (Parigi), le Donne illustri del Boccaccio (1469 circa, Monaco), lavoro insigne per la dignità della parte narrativa, la nobiltà degli atteggiamenti e delle movenze, e la genialità dell'invenzione. De' suoi dipinti su tavola il principale è il cosidetto dittico di Melun, di cui una metà, con S. Stefano e il ritratto di Stefano Chevalier (fig. 27) è a Berlino e l'altra, la Madonna, con le fattezze di Agnese Sorel, ad Anversa. Sono figure di grande stile, man-

canti di rilievo plastico, ma ricche di preziosità materiale. Citiamo ancora alcuni ritratti a mezza figura (Carlo VII, il cancelliere Jouvenel des Ursins al Louvre, un ritratto di giovane a Vienna nella Galleria Liechtenstein, del 1451) ed un suo autoritratto a smalto monocromo (Louvre), tecnica che egli imparò in Italia dal Filarete, ed applicò anche nella cornice (perduta) del dittico di Melun. Poco dopo la sua morte, nel 1483, uscì dalla sua scuola l'Altare di Loches, che nella composizione ha indubbiamente del fiammingo, ma in forma attenuata, senza passionalità, nè vivacità di colore. Furono scolari del Fouquet Giovanni Bourdichon, che miniò il libro di preghiere di Anna di Bretagna ed il cosidetto «Maestro di Moulins» o «Pittore dei Borboni». Il capolavoro di quest'ultimo è un trittico della cattedrale di Moulins, con la Vergine in mezzo tra gli angeli, due santi e i ritratti dei donatori Pietro di Borbone ed Anna di Francia cui vicino sta la figlia Susanna (1498). L'artista aveva già ritratto quei prìncipi in un altro trittico di cui restano due frammenti al Louvre, dov'è pure una tavola (fig. 28) con S. Maria Maddalena e una dama (forse una Maddalena di Borbone). Altri dipinti di questo nobile e vigoroso artista, a torto confuso con Jean Perreal, pittore di Carlo VIII (di cui si ha notizia a Lione fino al 1529), sono la Natività col cardinale Rollin (1480 circa, Autun), S. Vittore con un canonico, a Glasgow; una Madonna fra gli angeli, a Bruxelles, ed altri ancora a Parigi e a Londra.

Fig. 28. Maestro di Moulins. La Madd. e una dama.

2. La scuola di Amiens, di cui è capo Simone Marmion, detto «il prìncipe degli alluminatori», più di quella di Tours si accosta ai fiamminghi. Dal 1449 al '54 operò ad Amiens, poi sino al 1458 a Lille e finalmente fino alla morte (1489), a Valenciennes, dove furono eseguite le miniature di una cronaca di S. Dionigi (Pietrogrado) e due tavole, con storie di monaci. A Berlino si conservano due parti di una cassa che conteneva un prezioso reliquiario d'argento dell'Abbazia di St. Omer, fatta di commissione dell'abate Guglielmo Fillastre nel 1449, con dieci storie della vita di S. Bertino, pitture semplici ma graziose, incorniciate e collegate da una architettura gotica. La progressione delle dieci storie rivela la pratica dell'alluminatore, che in essa espone una intiera biografia. I portali di chiesa ed i chiostri che si vedono in queste tavole, dimostrano ancora una volta che nella scoltura medioevale aveva gran parte la coloritura. A Napoli è attribuita al Marmion un'ancona con la storia di S. Vincenzo Ferreri. donata ne 1460 dalla regina Isabella alla chiesa di S. Pietro Martire.

3. La scuola della Francia meridionale, che si raccolse intorno al prode re Renato di Provenza, munifico mecenate, sebbene di essa rimangano pochissime opere, sembra che sia stata molto operosa. Del maggiore tra i suoi maestri, Giovanni Froment, non rimangono che due trittici, Lazzaro risuscitato (1461) agli Uffizi, lavoro

duro e perfino grottesco, e nella Cattedrale di Aix il Roveto ardente (1475) con Maria che appare ad un vecchio pastore, e negli sportelli il re Renato e la sua consorte Giovanna di Laval (1475). Le forme sono più pure, i colori più chiari e più caldi che nelle opere sopra citate. Che insieme col Froment lavorassero altri valorosi artisti, di cui le opere andarono perdute, è dimostrato da una Pietà di ignoto autore a Montpellier mirabile per la struttura dei gruppi, per il paesaggio, per la luce e per l'intensità e severità del sentimento.

2. La scoltura.

Verso la metà del secolo XV la scoltura francese, senza aiuti stranieri, progredì fino a produrre alcune opere nelle quali la maniera appare superata dallo studio diretto del vero. Nel Sepolcro di Agnese Sorel († 1449) nella Cattedrale di Loches la statua giacente con agnelli ai piedi è cosa graziosa e piena di naturalezza, e non meno leggiadre sono le statue di santi e di sante, sopra eleganti colonne, che adornano la cappella del castello di Chateaudun (1464). Esiste, contemporanea alla scuola pittorica, una scuola che potrebbe dirsi della Loira, alla quale appartiene, oltre alle opere citate, la Deposizione dell'Abbazia di Solesmes (1496) opera di un realismo schietto e vigoroso, temperato dal sentimento. Giuseppe e Nicodemo, in atto solenne, depongono il cadavere col sudario nel sarcofago. Finalmente troviamo a Tours, nel 1491, anche il grande maestro Michele Colombe, di Nantes, del quale abbiamo notizie fino alla sua morte, nel 1512. Il suo capolavoro è il sepolcro dei duchi Francesco II e Margherita di Bretagna, nella Cattedrale di Nantes (figg. 29 e 30) eretto dal 1502 al 1507, per ordine della regina Anna loro figlia. Il disegno è di Giovanni Perreal; l'architettura del sarcofago appartiene già al Rinascimento, ma le statue giacenti e le quattro Virtù agli angoli sono di quello stile schiettamente nazionale, che pur non ripudiando la tradizione gotica, possiede naturalezza, eleganza di forma, e vigore di sentimento. Ugualmente pregevole è un San Giorgio in bassorilievo, già nella cappella del castello di Gaillon ed ora al Louvre (fig. 31). Di altri prodotti di questa scuola ci occuperemo nel capitolo che tratterà del secolo XVI.

Fig. 29. Michele Colombe.
Figura d'angolo del sepolcro di Francesco II.

Fig. 30. Michele Colombe. Sepolcro di Francesco II.
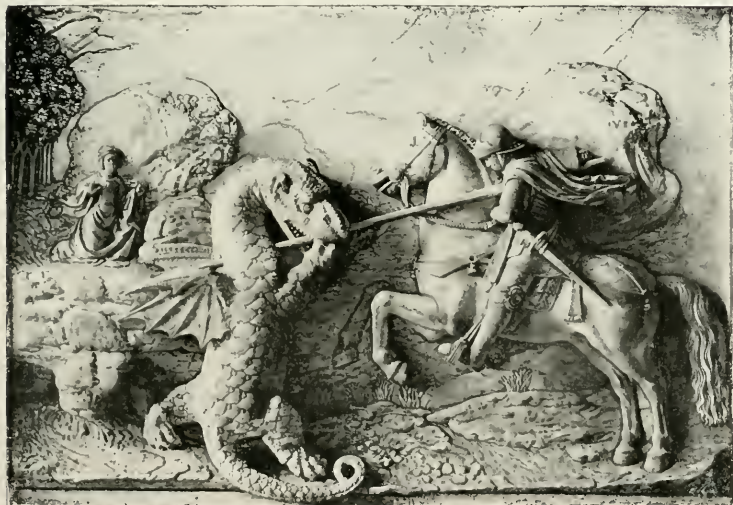
Fig. 31. Michele Colombe. S. Giorgio.

C. — GERMANIA.

1. La pittura.

La pittura tedesca del secolo XV ha fini diversi da quella dei Paesi Bassi; non se ne intende lo spirito, se la si paragona con la fiamminga. Questa è senza dubbio più artistica, più progredita e ricca di molti altri pregi; la pittura tedesca è invece più semplice, più primitiva e senza complicazioni; non si dirige tanto agli occhi, quanto all'anima, ma nelle sue manifestazioni c'è una forza impulsiva, una immediatezza violenta, quasi esplosiva, di espressione.

Tali pregi suppliscono al difetto di cultura; la freschezza, la giocondità, la schiettezza, la sanità, la sincerità del sentimento sono virtù che in un'arte più cosciente e razionale vanno in parte perdute. All'arte tedesca, in ogni caso, non manca un certo carattere di grandezza. La media della produzione artistica è inferiore a quella dei Paesi Bassi, ma alcune forti personalità trovano modo di manifestarsi. Anche in quel secolo la Germania può vantare nel campo dell'arte uomini geniali, tali da stare degnamente al paragone di quelli di altre nazioni. Ma essi non furono abbastanza forti da elevare la media della produzione artistica nel loro paese. Del che sono varie le cause.

In primo luogo, mancava un vero centro. La nazione tedesca non ebbe mai una città o regione dove concorressero le forze politiche, intellettuali ed artistiche, fondendosi tra loro ed affinandosi, per trasmettere da una generazione all'altra un patrimonio accresciuto, e la possibilità di ulteriori progressi. Sorgono qua e là, d'improvviso, ingegni solitari, ed anche vere scuole, ma presto scompaiono, lasciando poca traccia di sè, ed ogni generazione si trova a dover affrontare *ex novo* gli stessi problemi della precedente.

Si aggiunga che l'arte del secolo XV è alimentata quasi unicamente dalla borghesia. Di favore dei prìncipi, di grandi opere d'arte da loro promosse, non c'è quasi alcun esempio. La pittura vegeta nel modesto ed angusto ambiente delle città, e non le si domanda molto; i più arditi tra i pittori vissero ed operarono sempre come borghesucci. L'arte non trae materia che dalla religione, anzi può dirsi che soltanto per mezzo dell'arte il popolo acquista intima conoscenza del mondo figurativo della Chiesa. Noi vediamo oggi chiaramente, che questi antichi pittori erano come predicatori, i quali soprattutto si proponessero di persuadere il popolo che le persone e le storie da loro figurate erano cose vere; a questo fine giovava sommamente il realismo della rappresentazione, che faceva toccar con mano il soggetto, e soddisfaceva non meno gli artisti che il loro pubblico, ma non conduceva alla scoperta nè delle leggi superiori dell'arte nè di più mature forme di bellezza. E la prevalenza ad ogni costo del fine istruttivo distoglie l'artista dalla libera visione del fenomeno, dallo studio diligente dello spazio, della luce, della prospettiva e della figura umana. Troviamo talora qualche particolare stupendo, da grande maestro, espressioni di sentimento, momenti patetici o faceti, audacie di disegno, ma l'impressione che se ne riceve è turbata da imperfezioni, incertezze e disuguaglianze.

Da molte cose si comprende che qui si tratta di un mestiere, nel quale la pittura aveva una parte secondaria. In Germania gli altari erano opere di scultura; ai pittori non rimanevano che gli sportelli. E da notizie scritte e da contratti è dimostrato che certi particolari non erano di libera scelta, ma voluti dal committente, e che più della

novità dell'invenzione importava la nuova tecnica, e nelle corporazioni gli artigiani prevalevano sugli artisti. Si dava pure grande importanza alle cornici, e qui il mestiere si eleva, fino a raggiungere l'altezza dell'arte. I romantici rimisero in onore gli antichi maestri tedeschi, a motivo della loro mite e sincera religiosità e dell'intimità del sentimento. Ma è forse più giusto e nello stesso tempo più onorevole giudicare le loro opere, come si giudicano oggi, quali testimonianze di una mirabile aspirazione verso l'espressione pittorica, quali prodotti di una inventiva fresca ed originale, di cui la bellezza immediata meglio appare ad un occhio non educato, che non allo sguardo di chi è avvezzo alle squisitezze dell'arte.

1. Inizi del realismo. — Circa il 1430 sorgono tre Svevi, i quali pare che

Fig. 32. Luca Moser. Lunetta.

dell'arte del van Eyck non avessero notizia che per sentito dire. Indipendenti ciascuno dagli altri, si assomigliano pienamente in quanto rappresentano un distacco radicale e deciso dal misticismo degli antichi maestri di Colonia, e ciascuno tenta a suo modo di fare entrare la realtà nella pittura; questi tre maestri sono Luca Moser, Corrado Witz e Hans Multscher.

Luca Moser di Weilderstadt ci lasciò notizia di sè in alcuni versi scritti su uno sportello dell'Altare della Maddalena a Tiefenbronn presso Pforzheim, dipinto nel 1431, nei quali si lagna che dell'arte sua nessuno voglia più saperne. Le pitture non occupano che l'esterno degli sportelli, con le storie di Maria Maddalena e di suo fratello Lazzaro: il convito in casa di Simone (fig. 32), il viaggio per mare, l'approdo a Marsiglia e l'ultima comunione di lei. Ogni cosa è ritratta con naturalezza: la nave, le onde leggermente increspate, i compagni di viaggio sonnecchianti sotto un tettuccio all'entrata del palazzo. Anche la prospettiva obliqua della chiesa, la mensa

imbandita, i tessuti rivelano un occhio vigile e perspicace; le ricche vestimenta, specialmente nella predella delle dieci Vergini, hanno molta vivacità. In tutto si vede una volontà affatto nuova di raccogliere in unità le varie parti della composizione. Il colore è chiaro e vigoroso; c'è il senso della luce, ma ancora incerto ed esitante.

Corrado Witz è una figura che ha del monumentale. Nato a Costanza nel 1400, si trasferì col padre Hans a Rottweil; nel 1434 lo troviamo a Basilea, città che durante il Concilio (1431-1443) ebbe un rapido ma breve incremento; dal 1444 in poi lavorò a Ginevra, dove si crede sia morto nel 1447. Forse da suo padre, che lavorò a Nantes (1402) e alla Corte di Borgogna (1424), o dalla conoscenza personale del Maestro di Flémalle a Basilea, il Witz acquistò qualche cognizione dei metodi e delle finalità dei Fiamminghi; tuttavia egli manifesta la sua indipendenza fino dalle sue opere più antiche, che sono una Crocifissione (Berlino), collocata con molto senso dello spazio in un bellissimo paesaggio del Lago di Costanza, ed una Sacra Conversazione (Napoli), che rappresentò in modo affatto borghese, senza nulla di mistico, in mezzo alla Cattedrale di Basilea, fedelmente ritratta. È bellissimo il quadro di S. Maria Maddalena e S. Caterina (Tav. III), sedute nel chiostro romanico della Cattedrale di Basilea, nell'ora del tramonto (Strasburgo); qui il Witz, sia nell'ambiente che nelle figure, dispiega uno stile grandioso e solenne. È squisita l'antitesi tra il tipo della donna amante e quello della vergine prudente. La fuga delle colonne e degli archi guida l'occhio del visitatore al fondo del quadro, dove si vede la piazza della Cattedrale con la casa del pittore. Circa il 1440 il Witz dipinse gli sportelli di un grande altare, oggi distrutto e disperso (Basilea, Norimberga e Berlino), con figure dell'Antico Testamento — Abramo e Melchisedech, Salomone e la Regina di Saba, Assuero ed Ester — simboleggianti, secondo l'interpretazione del tempo, le profezie che nel Nuovo Testamento si vedono adempiute. In queste ed altre opere le figure sono monumentali e plastiche in sommo grado. Vediamo un sacerdote ammantato di bianco, col coltello sacrificale in mano, posto davanti ad un muro e illuminato di fianco, in modo che la figura acquista vivezza e rilievo dalla sua propria ombra, e tre guerrieri che porgono dell'acqua al Re Davide (simbolo dei Re Magi), armati di ferro da capo a piedi e illuminati da tergo, da una luce che si rifrange sulle armature. Citiamo ancora un S. Cristoforo, con un bel paesaggio lacustre, e scogli e foreste d'abeti che si specchiano nell'acqua. Opera di meravigliosa evidenza è la Visitazione, sulla « Porta d'oro » di Basilea, dove i particolari materiali, la muratura, gli stipiti della porta, le crepe dell'intonaco e fino le ragnatele negli angoli sono eseguiti con meticolosa diligenza, ma le figure sono alquanto pesanti. L'ultima opera del Witz fu un altare a Ginevra, firmato e datato: « Conradus Sapientis 1444 », di cui rimangono tre pezzi, cioè la tavola di mezzo, con la Madonna, i Re Magi ed il donatore e gli sportelli, con S. Pietro che pesca e S. Pietro liberato dal carcere. Nella Pesca di S. Pietro vediamo il primo vero saggio di paesaggio dal vero che si conosca nell'arte settentrionale: è un tratto del lago di Ginevra. La « Liberazione », in due scene, è collocata molto ingenuamente davanti ad un gruppo di case, pretesto ad uno studio di prospettiva e di luce che è il meglio del dipinto. Anche l'Annunciazione e la Visitazione della Galleria di Modena sono eccellenti soprattutto per lo studio dello spazio e per la padronanza della prospettiva; la scena del primo quadro è una camera; quella del secondo, il cortile di un castello. Si crede che sia stato scolaro di Corrado il « Maestro di Basilea 1445 », del quale non rimangono che due tavole, S. Antonio eremita con S. Paolo a Donaueschingen, e S. Giorgio a Ba-

CORRADO WITZ — S. MARIA MADDALENA E S. CATERINA.

Strasburgo, Museo.

Fig. 33. Lochner. Madonna delle Rose.

Fig. 34. Stefano Lochner. Adorazione dei Magi.

silea. Nell'una e nell'altra il paesaggio, con acque correnti tra scogli e con una profonda prospettiva, ed altri particolari accennano al Witz. Della stessa scuola c'è a Berlino una grande Trinità; accanto alle figure principali in trono si vede l'incontro di Maria e di Elisabetta.

Anche il terzo di questi primitivi, per altre ragioni, è una figura enigmatica. Egli è Hans Multscher, che troviamo ad Ulma, pittore ed intagliatore, dal 1427 al '67. Conosciamo di lui due opere, di valore molto diverso. La prima a Berlino, è costituita da otto tavole, parte di un altare eseguito circa il 1437, con la Vita di Maria e la Passione; vi si manifesta una fantasia popolaresca, ancora un po' acerba, ma forte ed appassionata. C'è disinvoltura nel movimento delle masse, ma le figure sono troppo stipate, con facce rozze, brutte fino al grottesco, e con tutte le espressioni della volgarità e dello scherno. Nel quadro della Natività il pittore si avvicina alla giocondità della poesia popolare, e in quello della Passione molto ha derivato dalle sacre rappresentazioni. Nella Risurrezione le figure dei soldati sono molto espressive. Nella distribuzione dello spazio è meno abile del Witz, ma ha una spontanea padronanza delle masse, e sa dare alle figure l'atteggiamento conveniente. Lo studio della realtà è in lui non meno appassionato che nel Witz, ma diverso. Le stesse otto scene si ritrovano nell'Altare di Sterzing del 1458 (ora nel Palazzo Comunale della stessa città, opera documentata del Multscher, ma attenuate in una calma quasi classica, e nello stile gotico calligrafico. Nella Morte di Maria, ad es., l'autore raggiunge un effetto di sincera commozione. Nei venti anni che intercedono tra queste due opere, il Multscher venne unificando il suo stile e risentì anche l'influenza di Maestro Ruggieri.

2. La scuola pittorica di Colonia. — Sul principio del secolo XV la scuola di Colonia, con Maestro Guglielmo e Stefano Lochner (fig. 34) già aveva raggiunto un alto grado, così per la nobiltà dello stile come per la fantasia. La Veronica di Maestro Guglielmo, a Monaco, e l'Altare dei Re Magi, del Lochner a Colonia (fig. 33) sono le più mature manifestazioni di questa primitiva arte tedesca. Ma a questa altezza essa non potè mantenersi; il realismo dei Fiamminghi prevalse, e fece scomparire siffatto stile, che aveva troppo del mistico. Le nuove forme per lo più furono introdotte da maestri venuti di fuori, e durarono fino al 1520 circa. Questi artisti si mantennero anonimi, cosicchè non li conosciamo che sotto il titolo delle loro opere principali. Il Maestro della Leggenda di S. Giorgio, circa il 1460, ha belle qualità narrative; le figure svelte, le teste massicce, le donne pallide, i paesaggi chiari sotto il cielo azzurro, rivelano un imitatore di Maestro Ruggieri. Il Maestro della Glorificazione di Maria (1460-80, opera principale nel Museo di Berlino), probabilmente di Liegi, derivò il meglio da varie parti; ma ha di proprio una certa grandezza e gravità nei personaggi, una esuberanza ornamentale e lo splendore del colore. Nei suoi quadri si vedono, insieme con reminiscenze dell'Altare di Gand, certe forme di rocce proprie delle sponde della Mosa. Ma vi è pure qualche cosa del Lochner, ed una esatta veduta della città di Colonia. A Berlino c'è anche una bella Adorazione con molti Angeli.

Fu più fecondo, ed ebbe anche seguaci, il Maestro della Vita di Maria (fig. 35), il quale studiò Maestro Ruggieri e Dirck Bouts. La sua figurazione è sobria e solenne; come narratore ha più del lirico che del drammatico. Le figure, molto snelle, si muovono gravemente, ma con grazia, diremmo quasi senza rumore. Evita il tumulto ed il frastuono, e si compiace delle scene edificanti, di casta ispirazione, collocate in un ambiente puro e sereno. Nelle sue ultime opere, per avvivar il colore, ritorna ai fondi d'oro. L'efficace semplicità e ampiezza del suo stile appaiono meglio che altrove nella Crocifissione di Colonia e nella Madonna delle Rose a Berlino. A questo artista commise un altare il celebre cardinale Nicolò Cusano, per l'ospedale da lui fondato a Cusa. Altri grandi altari di sua mano sono a Bonn, nella collezione Virnich, e nella chiesa di Linz sul Reno (1463). Molto ben conservato è un suo quadretto a mezze figure, a Colonia, dove la Vergine appare a S. Bernardo di Chiaravalle, ed alla domanda del Santo: « Monstra te esse matrem » risponde spremendo latte dalle mammelle. Una pittura murale nella chiesa di S. Maria del Campidoglio a Colonia — un maestro di canto con la sua scuola — è molto deperita. Affine a questo artista è il Maestro della Passione Lyversberg (otto tavole a Colonia), ma meno pacato come narratore ed un po' eccessivo negli aggruppamenti e nel colorito.

Viene ultima una serie di artisti più recenti, già contemporanei di Alberto Dürer i quali conservano, fin molto innanzi nel secolo XV e quasi immutata, la maniera ormai tradizionale. Il Maestro della Sacra Famiglia, che lavorò dal 1486 al 1520, derivò qualche cosa da Gerardo David; il suo colorito è pastoso, le tonalità chiare e leggere; acuto osservatore, nei suoi grandi quadri ritrasse fedelmente la ricca borghesia del suo tempo. Vediamo le dame in fronzoli, gli uomini, ritratti dal vero, solenni ma senza vita, e come accessorî, curiose scenette della vita popolare nelle vie della città od in campagna. Si indugia volentieri nelle minuzie delle vesti e degli ornamenti e negli sfondi. Una sua caratteristica sono le pieghe a cannelloni. Egli cerca di intro-

durre vita e movimento anche in soggetti quieti, e talora con poca abilità, come nella Sacra Famiglia di Colonia, e in un trittico a Berlino, con la Madonna in trono circondata da Santi. Di effetto più drammatico è l'Altare di S. Sebastiano, a Colonia. Il più pomposo rappresentante della pittura gotica più tarda è il Maestro di S. Bartolomeo, o dell'Altare di S. Tommaso, che lavorò dal 1490 al 1515. Proveniente dalla regione renana superiore e dalla scuola di Martino Schongauer, si trasferì nei Paesi Bassi, dove apprese la passionalità di Maestro Ruggieri, e poi a Colonia, dove fu pervaso dallo spirito del Lochner e dei più antichi maestri, cosicchè, pur possedendo un forte ingegno ed una abilità prodigiosa, specialmente nel colore, non fece altro che richiamare in vita una forma d'arte già tramontata. Circa il 1500 eseguì per la Certosa di Colonia l'Altare di S. Tommaso e quello della S. Croce; per la chiesa di S. Colomba l'Altare di S. Bartolomeo (oggi a Monaco) e per i frati di S. Antonio a Parigi una Deposizione, con figure grandi al vero, della quale esiste una riproduzione in Inghilterra. Nelle figure egli ottiene il miglior effetto quando le colloca in fila di contro ad un tappeto, come nel quadro di Monaco. In lui sono sopratutto notevoli la foga del sentimento, la tenerezza per il suo soggetto, l'unzione religiosa, il modo commovente, fin penoso di rappresentare le scene pietose. Tale è lo spirito che anima le sue dame, attillate ed abbigliate in pompa magna e cariche di gioielli. L'emozione si manifesta nell'atteggiamento, nell'inchinarsi del corpo, nelle pieghe esagerate, nel giuoco delle mani dalle dita affilate, fin nel torcimento del pollice. La profusione d'oro, perle, broccati, le sfarzose cornici d'oreficeria, il colore luminoso, che ha dello smalto, concorrono ad un solo fine, che è di rendere sensibile il soprannaturale. È un energico tentativo di reagire contro lo squallido realismo, esagerando tutti i mezzi dell'arte. Una indole affatto diversa si manifesta nel Maestro di S. Severino (1500-1515). Fedele alla realtà, quale si vede ogni giorno, si compiace di volti emaciati, con la fronte molto alta, di maschi nasi, di larghe bocche aperte, di capigliature arruffate. Nei suoi grandi quadri (Giudizio Universale, Adorazione dei Re Magi, Gesù Cristo e Pilato, nel Museo di Colonia) si vede che egli sapeva bene disporre le masse, e nella Leggenda di S. Severino (chiesa di S. Severino) si dimostra facile narratore. Nelle grandi figure isolate è dignitoso e solenne, come il Maestro della Sacra Famiglia, dal quale imparò, ed anche il colore, pur conservando la sua varietà, è più caldo e meglio intonato. Sono di lui anche i più antichi ritratti della scuola di Colonia, mirabili per acutezza di osservazione. Tra le moltissime opere di questa scuola emerge un gruppo di pitture, bene spaziate e con una singolare illuminazione, attribuite ad un Maestro della Leggenda di S. Orsola.

3. La Westfalia, dove da molto tempo fioriva la pittura su tavola, resistette a lungo alle innovazioni. Sarebbe stato una cosa bellissima, se questa vigorosa arte paesana avesse continuato a progredire e perfezionarsi per virtù propria, fino a produrre un classicismo sassone. Ma circa il 1450 anche qui prevalse l'opinione, che un rapido progresso non fosse possibile se non imparando dai Fiamminghi. A Münster Giovanni di Koerbecke (1446-94) allo stile di Maestro Corrado mescola, quasi senza transizione, motivi fiamminghi. Anche più evidente è la dipendenza del Maestro di Schöppingen (1450-70) da quello di Flémalle. Egli riesce meglio dove conserva il carattere paesano, come nelle grandi Crocifissioni di Soest, oggi a Berlino, di Schöppingen e del Duomo di Colonia. Hanno poco di originale il Maestro di Liesborn, autore di una grande e bella Crocifissione, purtroppo fatta a pezzi e dispersa, ed il suo

scolaro, il Maestro della Passione di Lippberg; tuttavia non c'è forse esempio di una pittura così vasta e nello stesso tempo ben collegata in unità, come la Crocifissione di Soest. Confrontando queste due opere si riconosce che nell'insieme e nei particolari, nei gruppi e nel tipo delle figure c'è molto di Maestro Ruggieri.

Fig. 35. Maestro della Vita di Maria. Crocifissione.

4. La Regione Renana, e più specialmente il triangolo Magonza-Francoforte-Aschaffenburg, è la regione dove più tardi sorse il grande Mattia Grünewald. Qui il più antico è il Maestro della Passione di Darmstadt, circa il 1440, autore anche delle tavole del Museo di Berlino (Adorazione dei Magi, Costantino che adora la Croce, la Madonna in trono e la Trinità). Ma il principale maestro in questo territorio è un disegnatore ed incisore, il Maestro del Libro domestico di Wolfegg, di cui final-

mente si è scoperto il nome: ENRICO MANG di Augusta. Da suoi disegni fatti per essere incisi in legno risulta che fu ad Ulma, ad Urach, ad Heidelberg, a Spira (1478-88), e due volte nei Paesi Bassi (1475 e 1488). I suoi disegni del Libro domestico, scenette della vita popolare del suo tempo (1476-82), lo trassero all'incisione, per lo più di soggetti profani. Di queste incisioni il Museo di Amsterdam possiede la serie più completa, circa novanta fogli. I suoi soggetti sono: innamorati in abito elegante (fig. 36), caccie, cavalcate, ragazzi che giuocano, falconieri con cani, contadini che fanno la lotta, mercantini, carrettieri, zingari, musicanti, ed anche allegorie e fantasie, come un uomo selvaggio sopra un unicorno, una donna nuda sopra un cervo, il giovinetto e la Morte, l'incontro dei tre morti e dei tre vivi, Aristotile e Campaspe; è insomma il primo apparire di un mondo tutto nuovo. I suoi quadri sono rigorosamente ecclesiastici: un Cristo coronato di spine, del 1477, a Karlsruhe; un Gesù che porta la Croce, a Venezia (Museo Civico); il trittico della Crocifissione a Friburgo in Brisgovia, una Pietà a Dresda, una Vita di Maria (1505) a Magonza, una Salomè a Berlino. Talora egli cerca di introdurre nelle sue composizioni la nota popolaresca, ma per lo più senza garbo nè misura. La Pietà di Dresda, esente da questo difetto, è opera di grande nobiltà. Anche una coppia di amanti, a Dresda, forse il più antico doppio ritratto, è cosa molto delicata, e di pregio non inferiore è la bella allegoria « Vita e Morte » a Norimberga, dove l'antitesi è fortemente espressa da un paesaggio estivo, con due amanti e due bambini, e da un paesaggio invernale con un cadavere.

IN ALSAZIA (ora francese) dipinse GASPARE ISENMANN. Nel 1435 egli era cittadino di Colmar; l'unica opera che di lui rimane è un altare del 1465, già nella chiesa di S. Martino, con sei storie della Passione (fig. 37). È evidente che nella sua maturità egli ritrasse non poco da Maestro Ruggieri e da Dirck Bouts, ma conservando la sua personalità, meglio che non facessero i maestri di Colonia, e nella Svevia Federico Herlin.

« Quello che potremmo chiamare il barocco del tardo gotico si manifesta qui con più efficacia che altrove, e MARTINO SCHONGAUER, che fu il maestro predominante nell'età seguente, imparò dall'Isenmann più che da qualsiasi altro » (Glaser). Lo Schongauer, nato a Colmar nel 1445, morì a Breisach nel 1491. Figlio d'un orefice, si dedicò presto all'incisione in rame. Come pittore, molto derivò da Maestro Ruggieri, ma non si sa bene se direttamente o di seconda mano. Il rozzo realismo dei suoi contemporanei per merito di lui si elevò ad una forma più pura e più ideale; perciò la sua morte precoce fu un grave danno per l'arte tedesca. La sua opera più celebre è la Madonna del roseto, del 1473, nella chiesa di S. Martino a Colmar (fig. 38). La Madonna è seduta davanti ad una siepe di rose animata da uccelli, dietro la quale appare il fondo d'oro. Sia nel volto di essa che nell'atteggiamento del Bambino, che col braccio destro le cinge il collo, c'è una grande soavità di sentimento. Ma soprattutto è mirabile il fare grandioso, la dignità dell'insieme, la fusione e intensità del colore. L'esecuzione della siepe fiorita e della corona rivelano l'esercizio dell'oreficeria. Maggiore morbidezza di forme si osserva negli sportelli del Museo di Colmar, provenienti da Isenheim, dove si vede l'Annunciazione, la Madonna in adorazione del Bambino, e S. Antonio col donatore (fig. 39).

Dello stesso artista c'è a Berlino una Adorazione dei pastori, opera insigne per la gioconda intonazione dei colori, l'intima religiosità e la magistrale composizione, piccole Madonne a Vienna e a Monaco. Le sedici grandi storie della Passione, già

nella chiesa dei Domenicani a Colmar, sono opera di scolari, e sono perite le pitture alle quali lo Schongauer attendeva a Breisach quando morì (1489).

Più importanti che i quadri, per chi voglia avere una chiara idea dell'indole artistica e della evoluzione dello Schongauer, sono le sue incisioni in rame (fig. 40). Non si sa quando egli abbia cominciato ad incidere, perchè i molti suoi lavori (115 fogli) non hanno data. Ma è da credere che ciò non sia avvenuto prima del 1469, del quale anno si possiede un suo disegno a tratteggi del tutto somiglianti ad una incisione in rame. Nella tecnica egli si differenzia poco dal celebre suo predecessore, il Maestro E. S., ma il disegno è più corretto, le caratteristiche più delicate, l'espressione più intensa. Egli comincia con un leggero tratteggio, e poi a poco a poco, con tratteggi sovrapposti, arrotonda le superficie, ed in ultimo con tratti in croce dà forza e tono all'incisione. Da principio le sue figure sono angolose, le teste mancano di carattere, il soggetto è veduto superficialmente; ma in seguito le figure, specialmente femminili (le Vergini sagge e le Vergini stolte, l'Annunciazione) acquistano grazia e sentimento. Senza scapito dell'effetto drammatico, i personaggi dell'azione sono meglio armonizzati, con espressioni più vivaci. La fantasia dello Schongauer non soltanto rivela un continuo progresso verso la maturità dell'arte, ma anche una grande fecondità. Nella sua produzione ci sono anche parecchie incisioni ornamentali, in cui egli manifesta grande perizia tecnica, soggetti fantastici, quali le tentazioni di S. Antonio, divenute celebri anche in Italia (fig. 41), vaste composizioni di molte figure, come la Crocifissione e Giacobbe in lotta con l'Angelo (non finita) e squisite immagini di Santi. Le sue incisioni ornamentali rappresentano l'ultima espressione del gotico tardivo, ed hanno qualche spunto che accenna a Mattia Grünewald. I dodici fogli della Passione dànno in compendio un'idea della sua molteplice personalità artistica, ed ebbero grande influenza sulla generazione seguente.

Fig. 36. Enrico Mang. Stampa. Gli amanti.

5. Svevia. — Federico Herlin, n. a Rothenburg nel 1435, vissuto a Nördlingen dal 1461 in poi e morto nel 1499, si alimentò per tutta la vita di reminiscenze ed impressioni derivate in gioventù dall'opera del grande Maestro Ruggieri, di cui l'Altare in Bladelin (oggi a Berlino), fu suo modello e sua regola. Capo di una grande officina pittorica, fornì di altari la Svevia e la Franconia. Le sue opere sono in buon numero

e ben conservate: due sportelli con la Circoncisione e i Re Magi, del 1459, a Nördlingen e a Monaco; un grande altare con sedici storie della Vita di Gesù (fig. 42) e di S. Giorgio, a Nördlingen; l'Altare maggiore, del 1466, nella chiesa di S. Giacomo a Rothenburg, ed un altro, del 1472, nella chiesa di S. Biagio a Bopfingen; l'*Ecce Homo* e il cosidetto Altare di famiglia, del 1488, già nella chiesa di S. Giorgio ed ora nel Museo di Nördlingen. Nei dipinti anteriori al 1472 le reminiscenze di Maestro Ruggieri sono evidenti; invece nell'Altare di S. Biagio a Bopfingen (1472) la composizione è troppo serrata, energica, con movenze quasi violente; tuttavia c'è una spaziosità, senza riscontro in qualsiasi altra opera del Herlin. Ma questo saggio di stile drammatico non è che un episodio; nell'ultima opera dell'artista, l' altare del 1488,

Fig. 37. Isenmann. Flagellazione.

in cui si crede che egli abbia ritratto sè stesso con la moglie ed i figli, rivediamo lo schema dei quadri votivi fiamminghi, con qualche indizio del Memling. In conclusione, egli non è che un realista di seconda mano, che segue non senza buon gusto i cànoni della pittura fiamminga: gli aggruppamenti severi e maestosi, le figure esili ma solenni, le movenze aggraziate, il largo panneggiare, gli interni e i motivi di paesaggio, e perfino i colori vari e smaglianti.

Altro imitatore è Hans Schüchlin di Ulma, il quale nel 1469 eseguì le pitture del secondo Altare di Tiefenbronn (fig. 43) e morì nel 1505. Questa unica sua opera autentica contiene le scene principali della vita di Maria e della Passione. La concezione dei soggetti è del tutto fiamminga, ma al posto delle figure dolenti e caratteristiche di Maestro Ruggieri vediamo personaggi ben nutriti e bonaccioni, e donne floride ed allegre; le vestimenta, disegnate semplicemente, non mancano di grandiosità. Lo Schüchlin attinse anche alla scuola di Norimberga (Wohlgemut); viceversa lo Schongauer copiò da lui la Passione. Uno scolaro dello Schongauer, Giorgio Stocker, ritornò ad Ulma e vi lavorò, senza eccellere, dal 1484 al 1514. Con Bar-

TOLOMEO ZEITBLOM, genero dello Schüchlin, la scuola di Ulma raggiunse il culmine, ma non andò più innanzi. Lo Zeitblom venne da Nördlingen, nacque dopo il 1450, e fu scolaro dello Herlin, col quale lavorò, (Altare di Dinkesbühl); ad Ulma, dove

Fig. 38. Schongauer. Madonna delle rose a Colmar.

la sua presenza dal 1484 al 1511 è attestata da varie opere e dove morì nel 1518, continuò la maniera del suo Maestro, migliorandola e aggiungendovi solennità religiosa. Lavorò anche con lo Schüchlin in un altare di Mickhausen (oggi a Budapest, fig. 44), e si ritiene che abbia pure conosciuto l'arte dello Schongauer, o direttamente

o per mezzo di scolari, forse di Giorgio Stocker. Egli è dunque un eclettico, ed il suo realismo è di terza mano. Ciò che i suoi maestri videro, sentirono ed impararono da sè, in lui diviene formula stilizzata; c'è quasi da dubitare che, ad eccezione dei molteplici tipi mascolini del suo tempo, egli abbia veduto i fenomeni naturali con occhio di pittore. La sua produzione è più copiosa di quella dello Herlin. Ad Ulma non c'è molto di lui: cinque tavole di un altare, già nella chiesa di Wengen ed ora nella Cattedrale, con la vita di Gesù; la sesta è a Stoccarda. Ad Augusta c'è una sua opera giovanile, di carattere drammatico, cioè i quattro sportelli della Leggenda di S. Valentino; metà di un altare dello stesso tempo è a Karlsruhe, e l'altra a Donaueschingen; Monaco ha gli sportelli di un altro altare, con grandi e solenni figure femminili. Questi lavori appartengono al suo stile migliore e più maturo; il soggetto e lo sfondo sono ridotti al puro necessario, il disegno è chiaro ed edificante, le figure divote sono poste nel primissimo piano. Sono pure dell'età migliore del Maestro gli altari di Hausen, Bingen, Blaubeuren, l'altare di Pfullendorf a Sigmaringen, quelli di Kirchberg (1490), di Eschach (1496) e quello di Heerberg (1498) a Stoccarda. È evidente il progresso dalle figure magre ed angolose alla rotondità e pienezza. Ma in complesso egli conserva sempre i nasi lunghi e diritti, gli occhi obliqui, i volti femminili affilati e scarni, e i colori semplici e caldi, tra i quali predomina un violetto che è tutto suo. Ad Ulma egli ebbe tanta autorità, che l'arte del Dürer e di Hans Holbein in quella città non trovò scolari nè favore alcuno.

Discepolo dello Zeitblom fu Bernardo Strigel di Memmingen (1460-1528). Nei suoi quadri di chiesa c'è la buona maniera del suo maestro, con una certa secchezza, ed una cura scrupolosa della realtà (Davide e Golia a Monaco, Sacra Famiglia a Norimberga); più tardi derivò qualche cosa dalla scuola danubiana. È notevole per la storia dell'arte tedesca, che questo modesto artista a Vienna divenne pittore di Corte dell'imperatore Massimiliano, e come tale fece ritratti di tutta la famiglia imperiale. La stessa sincerità un po' arida si ritrova nel Maestro della Leggenda di S. Ulrico ad Augusta (1465 circa).

6. Baviera. — Quanto più si procede verso oriente, di tanto diminuisce l'influenza fiamminga, e più forte si afferma quella dell'arte italiana. A Salisburgo si manifesta un artista vigoroso, quasi violento, D. Pfenning o Corrado Laib. C'è di lui a Vienna una tumultuosa Crocifissione, di una magnifica passionalità. Mani, bocche, occhi, tutto è vita e linguaggio; perfino i cavalli hanno la loro espressione. Qualche particolare è grottesco, ma nel complesso c'è una forte e schietta intenzione di effetto drammatico. Anche lo spettacolo pittorico è energico, con bagliori metallici. Sulla gualdrappa di un cavallo è scritto: P. Pfenning. 1449. Als. Ich. Chun. Un'altra opera più matura, in cui pure c'è molto di italiano, è la grande Crocifissione nella Cattedrale di Graz, con la data 1457. In Corrado Laib ci sono reminiscenze, non soltanto della scuola di Altichiero da Zevio, ma anche di Antonio Pisano. Nativo di Salisburgo fu Rueland Frueauf (1445 circa - 1507), il quale nel 1480 fu chiamato a Passau a dipingere il Palazzo del Comune, poi ritornò a Salisburgo, e dal 1494 in poi lavorò di nuovo a Passau. Il suo primo lavoro è una Crocifissione, del 1470 circa, nella quale egli segue fedelmente le orme di Corrado Laib. Sono di venti anni dopo i quattro sportelli della Galleria di Weimar (1491), nei quali la nota dominante è una calma solenne. L'opera più matura del Frueauf sono le quattro tavole della Vita di Maria a Grossgmain presso Reichenhall (Alta Baviera), del 1499. « La nudità dell'ambiente, la semplicità

e perspicuità della composizione, la soave calma nello svolgimento dell'azione, imprimono un carattere di unità a queste pitture. La vita pulsa sotto la superficie. È uno stato di estasi, non un disfacimento delle membra. » (Glaser). Un figlio del Frueauf, dello stesso nome, che nel 1545 troviamo a Passau tra i signori del Comune, è autore di vasti quadri a Klosterneuburg. Lavorò per Salisburgo anche il grande alluminatore di Ratisbona, Bertoldo Furtmayr, e fece il suo capolavoro, un messale in cinque volumi (1486), ora a Monaco; nel 1468 egli aveva già eseguito un Antico Testamento in due volumi. Non è da mettere a paragone dei grandi alluminatori francesi; ma per inventiva e ricchezza di colore merita di essere ricordato tra gli artisti del secolo XV.

Fig. 39. Schongauer. S. Antonio.

A Monaco un artista venuto di Polonia, probabilmente con la duchessa Edvige, nel 1471, Giovanni Pollak (m. 1519), divenne caposcuola, e pittore della città. Dalla sua officina uscirono vastissime pitture, quali le tavole dei Miracoli di S. Corbiniano (1484 - a Schleissheim), la Crocifissione della chiesa dei Francescani (Museo Nazionale - 1492) e l'Altare della chiesa di S. Pietro, con le storie di S. Pietro e di S. Paolo tutte opere di un fare largo ed efficacemente narrativo, ma con un non so che di barbarico, di violento e di massiccio, specialmente nelle teste, nell'ossatura delle figure e nei gesti. Lo stesso impeto si osserva anche in un soggetto per sè tutto ieratico, quale il Trono della Grazia sulle nubi, dell'Altare di Blutenburg (1491), attribuito, ma senza fondamento di prove, al pittore di Corte Hans Olmendorfer.

7. Nel Tirolo l'arte culmina nella famiglia Pacher, di Brunico nella Pusteria, e principalmente in Michele Pacher; meritano menzione anche il fratello Federico ed il nipote Giovanni. Il capolavoro di Michele è il doppio Altare di S. Volfango (1479-1481); nell'interno esso contiene quattro grandi tavole della Vita di Maria, su fondo d'oro, di un fare largo e grande, con maestoso effetto di spazio; seguono otto storie della Vita di Gesù, con belle lontananze di paesaggio ed originalità d'invenzione; all'esterno quattro tavole, molto interessanti, con la leggenda di S. Volfango. Di un altare, forse più grande, dei Padri della Chiesa, già nella Cattedrale di Bressanone, con quattro grandi figure isolate e miracoli di S. Osvaldo (1490), rimane parte a Monaco. Il Pacher, che fu anche scultore, è un bell'esempio del benefizio che agli artisti viventi in regioni di confine può derivare dalla conoscenza dell'arte vicina. Dallo Squarcione e dal Mantegna egli imparò il modellato, la prospettiva, lo spazieggiare, gli scorci,

insomma tutto ciò che costituisce l'artista. La passionalità dei gesti espressivi, che troppo spesso è ignorata dagli artisti tedeschi, in lui appare senza sforzo d'esteriorità. L'efficacia della narrazione, la vivezza delle scene, le varie e belle combinazioni di architetture, appartengono già ad un'arte molto superiore a quella della scuola bavarese.

Ma nella parte ornamentale il Pacher si mantiene strettamente fedele al tardo gotico; il contorno architettonico dei suoi Padri della Chiesa è un capolavoro di siffatto stile, ancora del tutto immune da elementi del Rinascimento. L'Altare di S. Volfango è sempre al suo posto primitivo, e nella stessa luce. La cassa, con la predella e gli appoggi, stupendamente intagliati, sono in buono stato; le dorature degli

Fig. 40. Schongauer. Stampa. Cristo messo nel sepolcro.

Fig. 41. Schongauer. Stampa. Tentazioni di S. Antonio.

intagli ed i colori delle pitture avvivano questa che diremo cronaca monumentale della Salvazione, associata alla leggenda del Santo Patrono. In nessuna opera meglio che in essa si riconoscono ed apprezzano l'indole, l'originalità e la forza dell'arte gotica dell'intaglio, che forma un tutto con le pitture degli sportelli.

8. Norimberga, unica tra le città tedesche, nella prima metà del secolo XV già possedeva una tradizione pittorica, con manifesta tendenza all'espressione della vita; cosicchè il nuovo stile popolare, circa il 1460, potè prevalere nella principale officina di pittura, per forza propria, senza che ne apparisse la derivazione dal di fuori. Hans Pleydenwurff (1451-72) dimostra di conoscere i problemi del suo tempo, e sa

risolverli da sè. Tuttavia è certo che egli fu nei Paesi Bassi, ed imparò da Dirck Bouts e da Maestro Ruggieri, dai quali derivò direttamente qualche figura, ad esempio il guerriero che si vede a destra nella Crocifissione di Monaco (1460 circa). In questo dipinto le figure sono stipate, in atteggiamenti tumultuosi; nell'ultimo piano si vede una città posta in un paese roccioso, su fondo d'oro. L'autore fa miglior prova nei soggetti lirici, ad es. nello Sposalizio di S. Caterina a Norimberga, quadro nel quale il carattere poetico dell'ambiente e la freschezza del paesaggio ricordano di nuovo i modelli fiamminghi. Si ritengono di sua mano l'Altare di Breslavia, del 1467 (resti nel Museo Slesiano), la Crocifissione di Schönborn, ed il vivissimo ritratto del canonico Schönborn a Norimberga (Museo Germanico).

Dopo la morte del Pleydenwurff la direzione dell'officina passò a Michele Wohlgemut (1473-1519), che sposò Barbara, vedova del Maestro. Il merito del Wohlgemut fu per lungo tempo disconosciuto, sebbene il Dürer lo onorasse come suo maestro, ed un documento del 1547 lo dichiari autore dell'Altare di Peringsdorf, che il Thode a torto attribuisce a Guglielmo Pleydenwurff. In ogni caso è certo che le quattro storie di Santi di questo altare, cioè S. Luca che ritrae la Madonna, il Martirio di S. Sebastiano, S. Bernardo con Gesù in croce che si inchina verso di lui, e S. Cristoforo, sono proprio di mano del Wohlgemut. Nell'Altare di Zwickau, del 1479, si vede un progresso; vi collaborò qualche scolaro, con atteggiamenti di figure e motivi prospettici che già preannunziano lo stile giovanile del Dürer. Infatti nella serie di incisioni in legno del Dürer detta la « Grande Passione », il foglio dell'« Ecce Homo » (foglio 9) sembra procedere direttamente dall'Altare di Zwickau. Opera giovanile del Wohlgemut è l' Altare di Hof, del 1465, a Monaco (fig. 45). L'Altare di Feuchtwangen (1484) e quello di Schwabach (1506), in massima parte sono opera di scolari. In conclusione, all'officina del Wohlgemut spetta il merito di avere, per così dire, dissodato in Franconia il terreno, nel quale un artista di lui più grande doveva gettare un seme fecondo ed eterno. Il suo posto nella storia dell'arte tedesca fu paragonato a quello di Giovanni Santi, se non addirittura del Perugino, nell'arte italiana. Il ritratto che di lui dipinse con tanto amore il Dürer (Monaco) attesta la riconoscenza che questi sentiva verso il suo maestro. Il genio non può manifestarsi, se non trova il terreno preparato.

In complesso, la pittura tedesca del sec. XV ci presenta un quadro pieno di contrasti, ma di colorito fresco e vivace. Tre sono le sedi principali della sua evoluzione. L'arte primitiva, che continua quella del secolo XIV a Colonia, Praga ed Amburgo, ancora dominata dallo spirito del medio evo; il simbolo, l'allusione, la visione mistica, l'ascetismo si manifestano solennemente anche nei lavori più modesti. Ma appena gli artisti abbandonarono questo mondo fantastico per applicarsi serenamente allo studio della natura, l'organismo stesso di questi quadri necessariamente non poteva più sussistere. I pittori, divenuti razionalisti, si dànno alacremente a riempire il loro nuovo mondo con una moltitudine di particolari e di accessori, tratti dall'ambiente in cui vivono; le vaste e calcolate concezioni cedono il campo allo studio appassionato dei singoli oggetti. È un periodo di audaci precursori ed innovatori, che ha il suo riscontro nella storia dell'arte italiana. In questa schiera di pittori della realtà non tarda ad emergere una figura dominante, Corrado Witz, il quale pure attenendosi fedelmente al vero, ha del grandioso e del monumentale. Ma nella seconda metà del secolo l'arte già è in decadenza; diviene troppo complicata e troppo ligia agli esempi fiamminghi,

e quasi ritornando al tardo gotico, tende ad accumulare oggetti e motivi ornamentali, per piacere alla vista. La linea torna ad avere valore per sè stessa, anzi a preponderare. Di questa tendenza il più nobile rappresentante è Martino Schongauer, nel quale non manca l'aspirazione alla bellezza di altri tempi. Le scuole locali hanno ciascuna i loro

Fig. 42. Herlin. Presentazione.

caratteri particolari; gli artisti della regione renana superiore si differenziano da quelli dell'inferiore, della Franconia e della regione danubiana. L'arte settentrionale, che favorita dalla Lega Anseatica aveva cominciato così bene, è molto decaduta, ed anche la Westfalia rimane indietro. Le influenze straniere contano meno di quel che si crederebbe. È vero che da un decennio all'altro l'arte fiamminga non cessa di servir d'esempio e d'incitamento, ma vediamo pure in Michele Pacher qualche influenza della scuola padovana, non diretta, proveniente da Praga, e sul

principio del secolo qualche traccia d'influenza borgognona. L'esistenza di tante scuole locali non esclude, nel complesso, un miglioramento, sebbene non uguale dappertutto; ciò prelude al risveglio del genio nazionale germanico, che nello stesso

Fig. 43. Schüchlin. Altare.

tempo produsse tre grandi artisti, diversi ciascuno dagli altri, quali Alberto Dürer, Mattia Grünewald ed Hans Holbein.

2. La scoltura tedesca nel secolo XV.

Non è possibile un paragone tra la scoltura tedesca del Quattrocento e quella che nello stesso tempo fioriva in Italia. La scoltura italiana aveva il suo campo principale nelle vie e nelle piazze, la tedesca nelle chiese e nelle case. L'Italia.

povera di boschi. fece scarso uso del legno, riservato ai mobili ed ai lavori di tarsia; invece in Germania l'abbondanza di legnami favorì la scoltura in legno, per lo più colorata; le statue di legno a colori o meglio gli stipi od arche con or-

Fig. 44. Zeitblom. Santi.

namenti di intaglio sono i suoi capolavori. La pietra, che pure in quel primo risorger dell'arte sotto gli Hoenstaufen fu lavorata con nobile maestria, è riservata quasi unicamente ai monumenti funebri. Le serie di sepolcri di vescovi, ad esempio a Magonza, che dal secolo XIV vengono fino al secolo XVIII non presentano grande

varietà, perchè la tradizione ecclesiastica ne aveva fissato lo stile. Perfino i Crocifissi, tema prediletto della scoltura tedesca, che nel secolo XIII si facevano di pietra, ora sono di legno. L'arte del bronzo, se si eccettuano in tutto questo periodo alcune lastre sepolcrali a Bamberga, a Meissen e nelle città anseatiche, tace fino alla fine del secolo.

L'altare gotico d'intaglio è uno dei prodotti proprii dell'arte tedesca. Collocato bene in vista, nel luogo dove il rito vuole che si rivolgano le più solenni preghiere, ha lo stesso ufficio e significato delle sacre immagini d'oro e d'avorio degli antichi. Un'arca aperta, collocata sopra un'alta gradinata, con un'architettura a trafori che sale fino al soffitto, costituisce un contrasto ritmico tra la parte centrale ad intaglio e gli sportelli dipinti, oppure tra il bassorilievo e la scoltura di tutto tondo. Nell'interno domina il sentimento lirico degli anni escatologici e mariologici, e sugli sportelli l'epopea delle sacre leggende. Le facce esterne sono più modeste, sia nel tema che nell'esecuzione e contengono le profezie, che nell'interno si vedono adempiute, o, con intento analogo, l'Annunciazione. L'idea ed il ritmo di queste complicate ma belle composizioni, hanno in sè tanta forza, da animare anche i lavori più modesti e di merito inferiore. Nelle figure singole gl'Italiani seppero far molto meglio, ma l'Italia non conobbe queste complesse costruzioni. Il tabernacolo della Annunziata di Donatello (S. Croce di Firenze) rinnova il motivo classico della stele; è opera ispirata e completa, ma di un ritmo modesto. È far torto alla scoltura tedesca il collocare parti staccate di queste grandi opere nella fredda luce dei musei, dove soltanto in casi eccezionali si può apprezzarne il merito. Per godere tutto l'effetto di questi altari bisogna vederli nel loro ambiente, nella mezza luce colorata delle chiese gotiche, rischiarate a tratti dalla luce dei ceri, od avvolti nel fumo dell'incenso, e quasi animati dalla recitazione delle preghiere e dai canti sacri.

Nel corso del secolo XIV la scoltura in grande associata all'architettura, andò fuori di strada, perchè il gusto del tempo si contentava di lavori dozzinali ed in piccole proporzioni; si era perduto il senso del monumentale e del lavoro accurato. Solo in qualche caso gli scultori mantennero l'onore dell'arte, ma emancipandosi dall'architettura. I migliori artisti si dedicarono ad opere statuarie di grandezza naturale, ed i loro temi furono il S. Sepolcro, il Monte Oliveto, il Calvario, la Crocifissione, e le stazioni della *Via Crucis*, lungo le strade che conducevano ai cimiteri od ai santuari. Ma il miglior tema, per educare gli scultori alla osservazione della realtà ed alla fedeltà del ritratto, erano i sepolcri, con la figura giacente, grande al vero. È un tema nel quale ritorna a far nobili prove anche la fusione in bronzo, preparando le glorie del Rinascimento. Di statue monumentali all'aperto non si hanno che scarsi ed incerti tentativi: statue d'imperatori o di principi nei palazzi comunali, qualche fontana con figure, statue di Rolando, imprese di famiglie. In complesso, le opere di soggetto profano scarseggiano nella scoltura come nella pittura.

Dal 1400 in poi la scoltura in legno fiorisce in tutta la Germania. Piccole officine di stipettai ed intagliatori fabbricavano altari, con serie di figurette rigide e senza vita, che rappresentano l'infanzia dell'arte; la doratura e la coloritura servivano a renderle vistose. Circa il 1450 i pittori s' impadroniscono dell'intaglio in legno, e vi introducono i loro temi prediletti ed il loro stile, nelle figure, nelle teste, nelle mani, nei panneggiamenti etc. Così si inizia nell'arte un prodigioso incremento, che dura fino alla Riforma. Sono a migliaia gli altari fabbricati in questo periodo, e se ne trova

fin nei più remoti villaggi. La maggior parte dei pittori lavoravano anche d'intaglio, oppure avevano la bottega in comune con un intagliatore.

1. Svevia. — Questo nuovo stile si formò nelle regioni che erano allora il centro della vita tedesca, cioè la Svevia, la Franconia e le libere città imperiali, dove fino dal secolo XIV erano sorte grandi chiese cattedrali e parrocchiali; ebbero riputazione le officine Parler, Ensinger, Böblinger e Roritzer, che lavorarono in uno stile

Fig. 45. Wohlgemut. Maria che sviene.

eclettico, prendendo elementi da modelli francesi, di Strasburgo e di Friburgo. Ma tra tutte primeggiò la scuola di Rottweil, che in questa città circa il 1335 adornò una cappella con un ciclo di statue e di bassorilievi; i discepoli di questa scuola sciamarono poi per tutta la Germania, a Gmünd, ad Esslingen, ad Augusta e ad Ulma; in quest'ultima città la scuola ebbe il suo ulteriore svolgimento.

Ad Ulma la ricchissima Cattedrale fu adornata da vari artisti forestieri, finchè, circa il 1420, sorse una scuola locale di cui fu capo Maestro Hartmann. Egli è autore

delle diciannove statue (Maria, sei Sante e dodici Apostoli) sulla facciata del portico della Cattedrale, lavoro accurato ma di maniera, e delle quattro statue sopra i pilastri, nelle quali già si annunzia una vita nuova. Sono opera della sua scuola i dodici Apostoli seduti nell'arcone del portale maggiore in atto di leggere o di scrivere; le movenze sono vivaci ed espressive, ma il panneggiamento è ancora arcaico. Una novità poderosa è l'*Ecce Homo* del 1429, figura austera e solenne, di nobile forma, libera nella movenza e nella espressione, con panneggiamento di buon stile. È attribuita, e forse a ragione, ad Hans Multscher. Infatti è certo che in questa fervida ed operosa città il Multscher imparò molto dell'arte, e in ultimo vi fu considerato come un caposcuola. Vi è nella Cattedrale una nicchia con la sua firma e la data 1433, ma purtroppo fu vuotata delle sculture in pietra che conteneva. Il Museo delle arti industriali di Ulma ha del Multscher, od almeno della sua officina, un Gesù sopra l'asino, opera magnifica. La sua seconda grande opera, l'Altare di Sterzing è di data molto più recente (1456-59), e di stile molto progredito. Le figure, la Madonna (fig. 46) con quattro Sante, i Santi Giorgio e Floriano, e tredici busti del Salvatore e degli Apostoli, sono nobili ed espressive. Nel panneggiare ad ampie curve l'artista ha già conquistato quell'indipendenza a cui l'arte incessantemente tendeva. Nella scoltura classica ed italiana il vestito è l'eco della figura, la serve e la spiega, ma le è subordinato; invece gl'intagliatori tedeschi pare che sentano il fruscio delle stoffe e vogliano infondere la vita negli studiati drappeggiamenti e nel contrasto delle ampie curve. Questa esuberanza decorativa, estrema manifestazione dello stile gotico, va a scapito della chiarezza plastica, dei contrasti di superficie e dell'anatomia. Anche la coloritura non ha altro fine che accrescere l'effetto decorativo, e le fioriture e dorature delle vesti sono fatte apposta per risplendere alla luce dei ceri.

Fig. 46. Multscher. Madonna in legno.

La parte d'intaglio dell'Altare di Hans Schüchlin a Tiefenbronn (fig. 43), opera capitale nell'evoluzione dell'arte, fu senza dubbio eseguita ad Ulma. La cassa di mezzo contiene, l'una sopra l' altra, la Pietà e la Deposizione. Nelle vesti si osserva, associato a motivi arcaici, uno stile trito, che le mette in movimento anche dove manca ogni ragione anatomica. Anche nell'intaglio appare la partecipazione di un pittore, ma non è la meno delicata dello Schüchlin. Ad Ulma l'arte non fece altri progressi. L'erede del Multscher, Giorgio Syrlin (m. 1491) fu piuttosto stipettaio che scultore, e non si occupò se non di armonizzare il lavoro di legname con l'architettura, e di fornire i piani delle opere secondo le buone regole dello stile, lasciando per lo più ai suoi aiutanti la parte scultoria. È dubbio che egli abbia collaborato al bellissimo tabernacolo del Sacramento (1467-70), opera che, sia nel disegno che nella esecuzione e specialmente negli intagli delicati come merletti, rivela una geniale fantasia. Nel seggio a tre posti, che egli presentò come saggio nel 1468, e negli stalli del coro, i più belli che si vedano in Germania (1469-74), lo stile è sobrio e severo. La parte scultoria è costituita da tre ordini di busti di « Testimonii della Fede »; nell'ordine inferiore i Sapienti e le Sibille del Paganesimo, in quello di mezzo i Padri, le Matrone ed i Profeti dell'Antico Testamento, e nei timpani al sommo i Santi. È una serie di ritratti di contemporanei, molto interessante per la vivezza e varietà di atteggiamento e di espressione delle figure, di cui le più geniali sono quelle della fila inferiore. Molto graziosa è una mezza figura di legno colorato, ritratto di una dama che esiste in Ulma in mani private.

Fig. 47. Altare di Maria a Blaubeuren.

È del Syrlin anche la fontana del Mercato (1482), opera per la maggior parte architettonica, costituita da una colonna tozza in forma di fiala, che sostiene tre svelte figure di cavalieri; queste un tempo erano colorate e dorate.

Giorgio Syrlin il giovine (m. 1525) continuò l'officina secondo l'esempio del padre. Gli stalli (1493) ed il trono (1496) nel coro della chiesa del convento di Blaubeuren sono quasi la copia di quelli di Ulma. Nella stessa chiesa l'altare maggiore (1494-96) è notevole per la morbidezza delle figure e per certi panneggiamenti rigonfi (fig. 47) che del resto si vedono anche nelle figure, contemporanee, del vestibolo della Cattedrale di Ulma, ed altrove. L'ultima opera che si conosca del Syrlin è il padiglione di legno di tiglio, del pulpito della Cattedrale di Ulma (1510); è una composizione architettonica che ricorda le prime magnificenze dello stile gotico.

In Augusta prevalsero gli scultori in pietra ed i monumenti sepolcrali. Nelle scolture del portale settentrionale, nel chiostro e nelle cappelle intorno al coro della Cattedrale vediamo tutta l'evoluzione della scoltura, dal primo manifestarsi della scuola di Rottweil (1343) fino alla Riforma. È notevole che quanto più si approfondisce l'osservazione del vero, più tanto si fa intensa la religiosità. Nelle storie della vita di Gesù c'è sentimento di pietà, commozione, consolazione; le figure in ginocchio pregano con fervore, quelle dei Santi hanno un'espressione eloquente. Già intorno al 1460 (Epitaffio Wilsgefort) l'impeto dello stile dei panneggiamenti, che tanto contribuisce ad intensificare l'effetto, ha raggiunto la sua pienezza. Esso culmina nel sepolcro del vescovo Federico di Hohenzollern (1505), di Hans Beirlin (m. 1509), opera notevole anche per il bell'effetto artistico ottenuto mediante lo spostamento dell'asse mediano. Ma lo stesso autore espresse forse meglio il suo intimo sentimento nel sepolcro del vescovo Enrico di Lichtenau, con un gruppo di Gesù nell'orto degli olivi, che fa addirittura presentire il Dürer.

Federico Herlin di Nördlingen, contemporaneo del Syrlin, non fu propriamente scultore. Le scolture del suo grande altare sono certamente di altra mano.

La provincia del Neckar (Würtemberg) contribuì alla formazione del nuovo stile, ma in modo a tutta prima non evidente. Ad Esslingen, dove la scuola di Rottweil, nella chiesa della Madonna, dal 1350 al 1400, aveva lavorato in modo così promettente, l'arte non fece altri progressi. Ad Hall, circa il 1450, appare un intagliatore che senza dubbio imparò l'arte nei Paesi Bassi. Sono opera sua nella chiesa di S. Michele, le tre storie dell'Altare maggiore: Gesù che trascina la croce, la Crocifissione e la Deposizione; sono composizioni tumultuose, ma l'autore ha saputo esprimervi bene il dolore e la pietà. I panneggiamenti sono di stile fiammingo, in parte a spezzature, ed in parte di taglio netto come il bronzo. Nella stessa città la chiesa di S. Caterina ha un S. Sepolcro del 1470, che ricorda quelli dell'arte italiana. E nella città e nel territorio vi sono altre opere d' intaglio, di varii tempi, e vi appaiono anche le forme appassionate e movimentate della nuova generazione, le facce grinzose ed i panneggiamenti complicati ed agitati. Ad Heilbronn troviamo uno scultore dei maggiori, Hans di Heilbronn, il quale si differenzia dagli altri nelle figure, che sono più tranquille e meglio in carne, ma nei panneggiamenti è ancora manierato; sono opere sue il vasto Altar maggiore della chiesa di S. Chiliano (1498) ed il Calvario presso la chiesa di S. Leonardo a Stoccarda (1501). Di questa età più tarda un'opera degna di ammirazione è la «Porta degli Apostoli» nella chiesa abbaziale di Stoccarda, del 1494. Con molto accorgimento l'autore ha abbandonato il tritume dei panneggiamenti, ed ha riempito di figure l'arco cieco sopra il portale, ottenendo anche un bell'effetto architettonico. L'ultimo tentativo di ritornare agli schemi del gotico condusse ad avvivare le forme architettoniche (anche nelle arche degli altari), mediante un

intricato e contorto intreccio di rami e di fogliami, che si accorda ottimamente con le figure tondeggianti e rigonfie, piene di vita fin nei minimi particolari. Di questo indirizzo, per così dire, «barocco» il più insigne e geniale rappresentante è senza dubbio Martino di Urach. I capolavori del suo minuzioso ed ingegnoso scalpello

Fig. 48. Stoss. Altare di Cracovia.

sono il fonte battesimale (1499) ed il Santo Sepolcro a Reutlingen, ed il pulpito di Urach (1500 circa). La scuola di Urach durò fino al 1550.

2. Franconia. — Gli inizi della scoltura a Norimberga non risalgono oltre la metà del secolo XIV. Nel 1350, quando si cominciarono ad adornare le chiese della Madonna, di S. Lorenzo e di S. Sebaldo, era in pieno vigore uno stile mistico-ideale, caratteriz-

zato dalle teste grandi ed espressive, dalle capigliature a ricciolini e dai ventri cascanti; esso durò, ma con forti modificazioni, avvicinandosi sempre più alla naturalezza, fin verso il 1450. La Madonna col Bambino nudo, nella chiesa di S. Sebaldo, ha
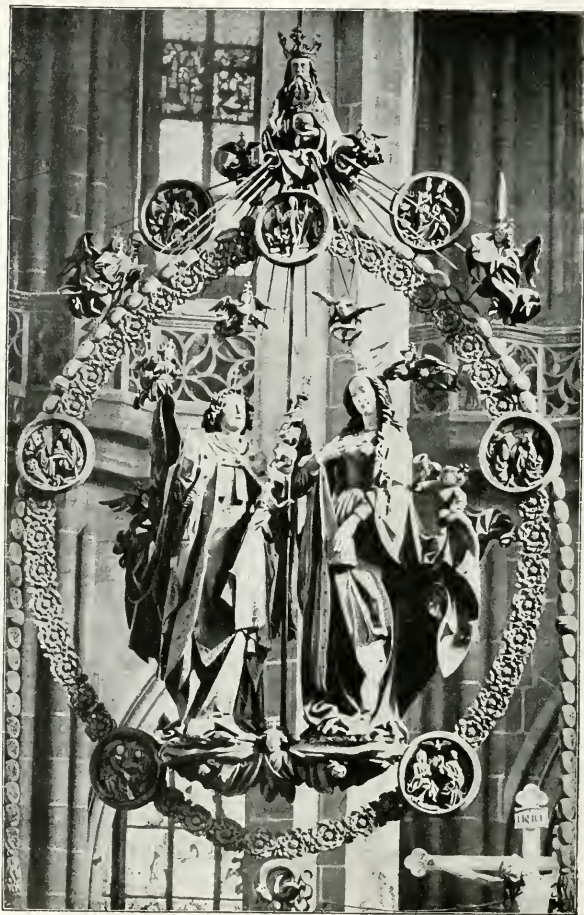
Fig. 49. Stoss. Salutazione. Norimberga.

una espressione di soave letizia materna che non si vede forse in alcuna opera posteriore, sebbene in altre chiese ed anche in case private esistano varie Madonne di gran pregio. Dopo alcuni tentativi isolati, quali la lapide Rieder con l'*Ecce Homo*, somigliante a quello di Ulma, il S. Cristoforo nella chiesa di S. Sebaldo (1442)

ed il S. Sepolcro in S. Egidio (1446) composizioni affatto nuove ed artistiche, ma di forma ancor rozza, l'arte d'un tratto s' innalza trionfalmente nei due bassorilievi dell'altare di S. Caterina (1453) nel coro di S. Sebaldo, opera ammirabile per il pittoresco della composizione e dei panneggiamenti. Qui si manifesta la partecipazione di Michele Wohlgemut, il quale non soltanto era intagliatore, ma de' suoi altari dava egli stesso il disegno; da lui massimamente dipende lo stile norimberghese. Sulla sua produzione artistica vi è contestazione; è certo che nei particolari si riconoscono parecchie mani. Ma se consideriamo l'altare nella chiesa della Madonna a Zwickau, del 1479, con cinque figure femminili, l'altare di Haller, con la Pietà, nella

Fig. 50. Kraft. Andata al Calvario.

chiesa di S. Croce a Norimberga, e quello della Crocifissione di Crailsheim, riconosciamo in queste opere più che in altre, un rigoglio di vita quasi irrequieto, e audacia di forma.

Il Wohlgemut diede incremento all'arte molto al di là dai confini della sua terra.

Se la scoltura di Norimberga è una gloria nazionale tedesca, il merito spetta a tre forti e sinceri artisti: lo Stoss, il Kraft ed il Vischer.

Veit Stoss (1438-1533) fu uno spirito irrequieto ed appassionato, che ha molta somiglianza col fiorentino Andrea del Castagno. Fecondo e versatile in sommo grado trattò la scoltura in legno e in pietra, la fusione in bronzo, la pittura e l'incisione. Nel 1471 passò a Cracovia, dove fondò una grande officina, continuata poi da suo figlio Stanislao. Nel 1496 ritornò a Norimberga. Gravi imbarazzi di denaro lo indussero a falsificare un documento. Il Tribunale lo fece bollare a fuoco, qualificandolo «uomo traviato e di mala fama, pessimo e turbolento cittadino». Ma il suo merito

artistico pare abbia fatto dimenticare questa ignominia, perchè fino alla morte ebbe commissioni onorifiche. La sua prima opera, il gigantesco altar maggiore della chiesa di S. Maria a Cracovia (1477-89, fig. 48) è già degna di un grande artista. Nel mezzo vi è la Morte di Maria, in figure a tondo intiero, e negli sportelli diciotto bassorilievi. Si ammira l'impeto e la passione nelle teste e nelle mani nervose; l'effetto è accresciuto dalle capigliature ondeggianti e dai panneggiamenti increspati, come se fossero investiti dalle fiamme. Vi si ravvisa ancora la maniera del Wohlgemut, ma non vi è più traccia di timidità. Vi è a ridire sulla mancanza di unità d'azione e d'intonazione, sull'insufficiente senso dello spazio nei rilievi, che nuoce all'illusione; difetti dai quali lo Stoss non seppe mai liberarsi del tutto. In collaborazione con Wolff Huber di Passavia lo Stoss lavorò fino al 1492 al sepolcro [marmoreo, sormontato da un baldacchino, di Casimiro Jagellone; opera di forme massicce sia nell'architettura che nella scoltura (armigeri reggenti stemmi ai lati del sarcofago), pare accennare a nuove tendenze; lo stesso può dirsi di alcuni sepolcri di vescovi nella Cattedrale di Gnesen (1493). Ma quando lo Stoss ritorna alla scoltura in legno, non produce nulla di nuovo. Nei suoi lavori a Norimberga prevalgono le pieghe massicce, le falde svolazzanti dei mantelli e l'energia plastica. I tre bassorilievi in pietra nella chiesa di S. Sebaldo, del 1498, una Ultima Cena coi ritratti dei Signori del Consiglio, un Oliveto ed una Cattura di Gesù, nonchè il Giudizio Universale, all' esterno, sopra la porta meridionale, sono opere alquanto rozze, e di espressione selvaggia. Soltanto nella cattura di Gesù, coi soldati vestiti alla polacca, la rudezza non esclude l'esattezza e finitezza del lavoro. Lo stesso impeto quasi violento appare nelle molte scolture in legno (tavola del Rosario nel Museo Germanico, altare di Münnerstadt, del 1492, con pitture di sua mano, altar maggiore di Schwabach, del 1508, con figure del Wohlgemut, e molte opere minori a Norimberga). Cosa nuova e che piace anche per il soggetto, è il gruppo del «Giudice ingiusto» tra due contendenti, il ricco ed il povero; destinato alla sala del Consiglio di Norimberga, ora nel Museo Germanico. Ma è anche più bella la Salutazione Angelica nella chiesa di S. Lorenzo (fig. 49). È già per sè stessa una felicissima trovata l'aver collocato le due sacre figure in alto, nella luce misteriosa del coro. Anche in questa forma ha gran parte il giuoco dei panneggiamenti, che hanno una loro espressione armonizzante col sentimento dell'«Ave Maria». È stupenda la movenza ondeggiante dell'Angelo e del Padre Eterno, al sommo della composizione; forse il miracoloso ed il leggendario di questo soggetto non fu mai espresso con tanta efficacia. L'altare, non dipinto, della chiesa arcipretale di Bamberga (1523) ha alcune teste maravigliose. Tre tavole del Museo Kestner di Hannover, e cinque con la rappresentazione dei dieci comandamenti, nel Museo Nazionale di Monaco (1524), in rilievo piatto, fanno vedere i costumi dei cavalieri di quel tempo. Nelle ultime opere di scoltura a tondo intiero, cioè il grande Crocifisso con Maria e Giovanni, Gesù risorto e Maria, ed il S. Andrea nella chiesa di S. Sebaldo, lo Stoss ci appare ancora in tutta la forza e fierezza dell'indole sua. Hanno del miracoloso il vigore, la lieta operosità e la sicurezza di questo vecchio novantenne. Anche fuori di Germania, perfino a Firenze, si trovano suoi lavori.

Adamo Kraft (1440 circa - 1509) fu soltanto scultore in pietra, anzi un vero «tagliapietra» di professione, uscito dalla scuola gotica. La sua educazione artistica ed un senso innato della naturalezza sono le forze con le quali egli, già attempato, cominciò la sua carriera di libero artefice. La sua prima opera, e nello stesso tempo il suo capolavoro, fu la Via Crucis di Ketzel, compiuta nel 1490. Un pio gentiluomo, Mar-

tino Ketzel, era stato due volte in pellegrinaggio a Gerusalemme, per misurare sul luogo le distanze tra le « Sette Stazioni », dalla casa di Pilato al Golgota; egli commise al Kraft la figurazione di questi soggetti, parte sacri, parte leggendari, da collocarsi lungo la via dalla porta del *Tiergärtner* al cimitero di S. Giovanni, ed inoltre il Calvario, nel cimitero stesso; ora sul luogo non ci sono che copie, perchè gli originali furono collocati nel Museo Germanico (figg. 50 e 51). È un'opera artistica di primo ordine. Notiamo innanzi tutto il nuovo stile dei rilievi, che si staccano dal fondo e nel primo piano giungono quasi al tondo intiero, producendo sempre l'impressione della massa
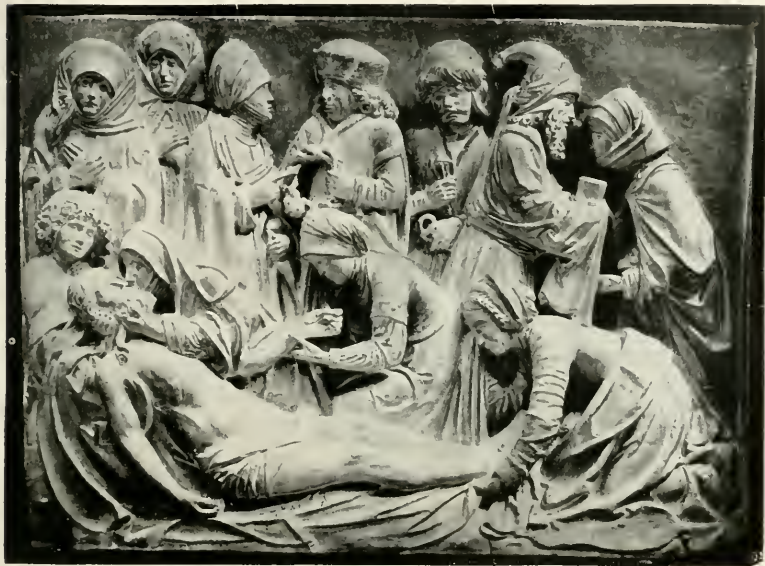
Fig. 51. Kraft. Deposto.

umana in movimento. Esteticamente il Kraft è un artista che osa penetrare a fondo nella realtà; uomini e donne, nel costume del tempo, sono quali egli li vedeva intorno a sè, figure espressive, ma senza esagerazione, nè di grossolanità nè di raffinatezza. Ha inoltre il senso del drammatico, che gli è di guida nel dare all'azione chiarezza, rotondità e compattezza, quali dal tempo del grande Maestro di Naumburg non si erano più vedute. È da domandarsi, perchè i contemporanei non accogliessero con entusiasmo questo nuovo stile. Lo stesso Kraft non ritornò più a questa intonazione popolaresca se non nel piccolo bassorilievo della casa della pesatura (fig. 52). Invece nel sepolcro Schreyer, all'esterno della chiesa di S. Sebaldo, del 1492 egli sembra voler gareggiare con la pittura, presentandoci un panorama quadripartito del Golgota, con fondo di paesaggio elevato; errore plastico, che è compensato dalla parte puramente scultoria, di straordinario effetto drammatico.

Molto più felicemente egli seppe associare la scultura all'architettura nel famoso Tabernacolo del Sacramento, in S. Lorenzo (fig. 54), eseguito dal 1492 al 1496 per commissione di Hans Imhoff; vera meraviglia, non fosse che per la mole del lavoro. Per ampiezza e finitezza di architettura esso è superato da quello di Ulma ma in compenso è sostenuto, popolato ed animato da una folla di figure, che ripetono ancora una volta il tema principale di quel tempo, la Passione di Gesù Cristo. L'architettura è l'ultima espressione di quella artificiosa maniera gotica più tarda, tutta a ramificazioni, volute e nodi. Il tabernacolo è sorretto da tre figure inginocchiate, fedeli ritratti del Maestro (fig. 53) e de' suoi aiutanti. La stessa naturalezza, e forse più evidente, appare in tre sepolcri eseguiti dal Kraft verso la fine del secolo, cioè quelli della famiglia Pergerstorffer, con la Madonna protettrice (1499) e di Hans Rebek, con la coronazione di Maria, nella chiesa della Madonna a Norimberga (1500) ed il sepolcro Landauer in S. Egidio (1501); l'espressione delle figure è nobile ed intensa; ma il tritume dei panneggiamenti e delle nuvole ricorda la maniera agitata di Veit Stoss. Una ripetizione della Via Crucis, a Bamberga (1505), ed una grande Deposizione nella Cappella degli zoccolai nel cimitero di S. Giovanni (1508), terminata dagli scolari, nulla aggiungono alla gloria del Maestro. Con la morte del Kraft venne meno a Norimberga la scoltura in pietra. Sottentra ad essa la fusione in bronzo, che per merito del Vischer prepara decisamente il passaggio al Rinascimento.

Fig. 52. Kraft. La pesatura.

Meritano ricordo alcune opere in legno di autore ignoto, le quali, come la Via Crucis del Kraft, abbandonata l'esuberanza di forme propria del tempo, offrono un modello di chiarezza. La bellissima Addolorata col cadavere del Figlio, nella chiesa di San Giacomo, fu senza fondamento attribuita al Wohlgemut od allo Stoss. La morbidezza delle linee, la struttura dei corpi, la sobrietà e nitidezza del panneggiamento sono pregi non mai raggiunti nè dall'uno nè dall'altro, e il dolore mitigato dalla preghiera è un carattere che supera già la maniera gotica. Il tema dell'Addolorata con Gesù morto appassionò l'arte tedesca per un secolo e mezzo. Una delle opere più antiche, della regione renana, è nel Museo Liebig a Francoforte; il cadavere insanguinato giace sulle ginocchia della Madre; l'atteggiamento è quanto mai inverosimile, ma l'espressione del dolore è intensa, e presentata con somma delicatezza. In altri gruppi il cadavere è posto obliquamente sulle ginocchia di Maria; posizione che

produce una strana durezza di linee, forse voluta dall'artista. Soltanto alla fine del sec. XV, nella Pietà di Norimberga, si sceglie il partito di collocare il corpo di Gesù a terra, e porvi dietro Maria in ginocchio. Molto somigliante a questa è la cosidetta Madonna di Norimberga, nel Museo Germanico, che da taluno si crede sia una forma da fondere di PIETRO VISCHER IL GIOVINE. È certo che doveva essere collocata a piè di una Croce; la figura è molto snella, con vesti ampie e lunghe, d'invenzione; nella faccia che guarda in alto e nelle mani vi è eleganza esterna e delicatezza di sentimento.

TILMAN RIEMENSCHNEIDER — Nella Franconia superiore, il nobile stile delle scolture della Cattedrale di Bamberga a poco a poco si trasformò nello stile comune a tutta la Germania nel sec. XIV; questa lenta evoluzione stilistica si osserva nei sepolcri e nei portali. Ma al principio del sec. XVI il primato dell'arte passò a Würzburg. Non per merito di questa città, perchè ciò che produsse il più valente degli scultori locali, LEONARDO STROHMAIER (sepolcri dei vescovi Goffredo di Limburgo, del 1455, e di Giovanni di Grumbach, del 1466, nella Cattedrale) non si eleva al disopra d'un arido manierismo; ma per merito di un artista forestiero, Tilman Riemenschneider (1468-1531). Egli venne da Osterode (Sassonia inferiore), forse dopo un breve soggiorno a Norimberga, nel 1484. Stabilitosi nella lieta e vinifera città, vi acquistò ricchezze ed onori. Consigliere nel 1504, nel 1521 fu eletto borgomastro, ma perdette ogni ufficio pubblico per aver partecipato ardentemente contro il partito del Vescovo, alla Guerra dei contadini; e gli ultimi suoi anni furono tristi. Ne' suoi primi lavori, fino al 1498 circa, già si vede l'artista che progredisce, affaticandosi intorno ai problemi dell'arte. Nelle statue di Adamo (fig. 55) ed Eva ai lati del portale della cappella di S. Maria (1491), fatte ad imitazione di quelle della Cattedrale di Bamberga egli ci presenta il suo tipo ideale della bellezza umana; corporatura alta e snella, coi fianchi un po' prominenti. Questo tipo, al quale egli si attenne anche in seguito lo ritroviamo, vestito, nella Madonna della Cattedrale (fig. 56), in cui la testa e le mani hanno ancora molto dello stile no-
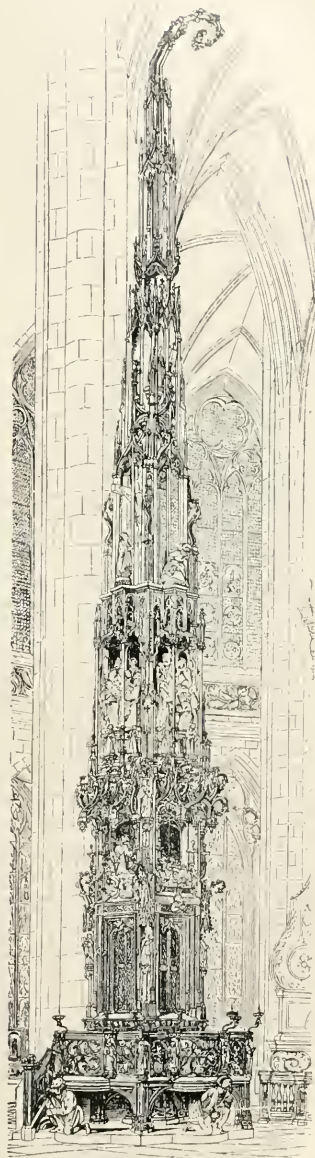
Fig. 53. Kraft. Tabernacolo.

rimberghese. I sepolcri gli diedero occasione di perfezionarsi nel caratterizzare e rendere espressive le figure. In quelli del vescovo Rodolfo di Scherenberg (1495) e del cavaliere Corrado di Schaumberg (1499), già vediamo le tipiche teste magre, dalle guance infossate, con la capigliatura a ciocche arricciate, e nel primo anche l'ampio panneggiamento, in luogo del solito tritume di pieghe.

L'età migliore del Maestro, dal 1498 al 1516, comincia splendidamente con alcuni altari, non dipinti, finora a torto attribuiti ad un « Maestro di Creglingen ». Sono l'Altare maggiore del Santuario di Creglingen, con la Assunzione di Maria in tutto tondo, e negli sportelli sei storie della fanciullezza di Gesù (1495-99); l'altare del Sacro Sangue, con l'Ultima Cena, nella chiesa di S. Giacomo a Rothenburg sulla Taube (1500) e l'altare della S. Croce a Dettwang. A questi sono da aggiungere le due statuette accoppiate (marito e moglie in orazione) del Museo di South-Kensington a Londra. In queste opere la scoltura in legno raggiunge il sommo della perfezione. Con maravigliosa facilità e naturalezza le vesti si adattano alle scarne membra. Le facce ascetiche e smunte manifestano una forte eccitazione; nulla di più vivace che il gioco degli occhi e della bocca, che sembrano cercare, interrogare, parlare, esprimere maraviglia e spavento. Hanno il loro linguaggio anche le mani affilate e nervose, in cui pare di veder circolare il sangue fino alla punta delle dita. A dir vero l'azione non si eleva mai fino al vero dramma; osservando attentamente si riconosce che le figure non sono collegate intimamente se non a coppie, od a tre a tre.

In queste opere il Riemenschneider abolì un accessorio al quale fino allora si era dato la massima importanza, cioè il colore. Egli riconobbe che il colore nuoce alla plastica e alla bellezza del modellato. La rinuncia non dovette essergli facile, e forse a tutta prima tale novità non piacque ai committenti. Ma non si tardò a riconoscere che la nuova maniera presentava il vantaggio dell'unità. La luce e le ombre producono ora tutto il loro effetto, la struttura del legno manifesta la sua ragione logica, e alla gioconda ma superficiale policromia subentra la solenne uniformità.

Cadono in questo tempo anche la decorazione della cappella di S. Maria, con statue di Apostoli e di Santi più grandi del vero (1500-1506) e, per tacere di altri lavori d'occasione, il mausoleo dell'imp. Enrico e di Cunegonda sua moglie nella Cattedrale di Bamberga (1499-1513). Gl'imperiali coniugi sono raffigurati con la maestà che il tempo richiedeva. Intorno al sarcofago, in cinque quadri, è narrata con facile scalpello la vita del sovrano: bellissimo tra tutti il gruppo dell'imperatrice e delle sue dame. Questo mausoleo, in pietra di Solenhof, è uno dei pochi sepolcri imperiali del medio evo tedesco che meritino ricordo. Che cosa rimane ad attestare il fasto della dinastia salica e della sveva? Si adduce come ragione la mancanza di una stabile sede imperiale. È ammissibile; ma altre minori dinastie ebbero i loro sepolcreti di famiglia nelle chiese delle città d'origine; ricordiamo, ad esempio il sepolcreto dei conti di Wertheim. Agli imperatori tedeschi il destino non concesse di ritrovarsi uniti dopo la morte; le loro spoglie giacciono disperse in Germania ed in Italia, e soltanto l'ultimo imperatore del medio evo, Massimiliano, pensò a prepararsi ad Innsbruck un degno monumento sepolcrale.

L'ultimo e meno glorioso periodo del Riemenschneider comincia col sepolcro del vescovo Lorenzo di Bibra nella Cattedrale di Würzburg (1519). La figura, con una bella testa ma rigida nel resto, è collocata in una cornice nello stile del Rinascimento, con molti puttini. Le forme sono fraintese, caso allora frequente, ma non man-

cano i pregi. Pare che in esse il Maestro si trovasse a disagio; infatti egli ritornò con piacere allo stile consueto in un grande altare di pietra a Maidbronn (1520-25) con una Deposizione dalla Croce. Il cadavere di Gesù e le figure che lo sostengono, tra le quali l'autore stesso nelle sembianze di Nicodemo, formano un gruppo di molto sentimento. È notevole una Madonna del Rosario, che guarda estatica in alto, in una chiesa presso Volkach (1521). Di Madonne, Crocifissi, ed altri lavori di bottega, c'è abbondanza nei dintorni di Würzburg; altre cose pregevoli sono nei Musei di Berlino, Monaco, Francoforte e di altre città. Nel Riemenschneider già appare l'uomo nuovo, che si emancipa dai tipi tradizionali e dalle consuete forme del mestiere, ed afferma energicamente la sua individualità; nel che egli riflette l'indole della gente operosa tra cui viveva. Questa manifestazione di personalità non era possibile senza rinunciare in parte a quella monumentalità che è propria di Veit Stoss; ma la nota di intimità che egli pone in ogni particolare avvia tutta la scoltura ad una maggiore squisitezza di esecuzione.

3. Baviera ed Austria — Queste regioni non ebbero parte attiva nell'evoluzione dell'arte, ma seguirono con buona volontà gl'impulsi, isolati e saltuarii, che venivano di fuori, e verso la fine del secolo già erano in grado di entrare onorevolmente in gara, con forze proprie, col resto della Germania. Le opere funerarie ed ornamentali, di aurea mediocrità, abbondano nelle chiese di Landshut, Frisinga, Passavia, Ratisbona, Monaco, e di altre città. Ma è singolare che nella Cattedrale di Ratisbona, dove i lavori durarono, con grandissimo dispendio, fino al sec. XV, non si trovi una sola opera di merito eminente. Soltanto a Monaco l'originalissimo Erasmo Grasser (lavorò dal 1480 al 1506) seppe innalzarsi sopra la folla degli artisti del suo tempo. Le sue dieci statuette di danzatori di «maruschka» nell'antica sala del Consiglio a Monaco (1480), sono quanto di meglio e di più originale si possegga in Germania del cosidetto «gotico borghese». L'agilità e l'eleganza delle movenze, le braccia protese come per abbracciare, le facce allegre, le vestimenta buffonesche sono motivi affatto mondani, ritratti direttamente dal vero. Perchè questa forma d'arte non fu in quel tempo più coltivata? Lo stesso Grasser, nelle sue opere chiesastiche, è ben lontano da tale audacia. Nel sepolcro di Ulrico Aresinger (1482) nella chiesa di S. Pietro troneggiano in alto S. Pietro e S. Caterina, figure solenni, ma dure. Nel sepolcro dell'imperatore Ludovico (1490 circa, chiesa della Madonna) si vede in basso una scena drammatica, vero quadro storico, l'incontro e la riconciliazione di Alberto III col padre Ernesto, dopo l'uccisione della bella Agnese Bernauer, e in alto, la figura maestosa dell'imperatore in trono. La rude naturalezza delle figurine dei danzatori si ritrova nei busti di Profeti nel coro della chiesa della Madonna (1502). Ma nel sepolcro Böltschner nella chiesa di S. Pietro del 1505, anche questo forte artista non seppe affrancarsi dallo stile pittoresco allora di moda. Emulo del Grasser fu Volfango Leeb di Vasserburg (1485-1509), autore di varii sepolcri di fondatori di chiese ad Attel, Ebersberg e Rott; la sua maniera è più morbida ed elegante, ma la composizione è addirittura puerile. Si ignora il nome di un altro artista, autore di statue lignee di

Fig. 54. Kraft. Ritratto.

Gesù, di Maria (fig. 57) e dei dodici Apostoli, del 1491, esistenti a Blutenburg, opere grandiose nella loro semplicità, in cui è notevole anche la calma dignitosa del panneggiamento. Citiamo ancora Hans Leineberger, il quale nel grande altare di Moosburg (1520), attenendosi allo stile gotico seppe dare sia alle figure che alla cornice un movimento leggiadro, sebbene tumultuoso.

Nel Tirolo, anche come scultore, primeggia Michele Pacher. Il suo capolavoro, l'altare di S. Volfango, del 1481, ottimamente conservato, è una stupenda composizione architettonica, ispirata dal tabernacolo del Sacramento di Ulma. La cassa non è decorata da un dipinto, ma da un gruppo scultorio, Maria accolta e benedetta dal suo Divin Figlio; una « fastosa cerimonia di corte », con uno stuolo di Angeli occupati a sostenere strascichi e tappeti. Da tutta la composizione spira una nobile e lieta bellezza. Il medesimo soggetto è ripetuto in un altare più piccolo del 1471, sfortunatamente danneggiato, ridipinto, a Gries presso Bolzano; di un'opera più grande, del 1495, a Salisburgo non rimane che una Madonna; a Brunico vi è ancora un colossale Crocifisso, molto espressivo. I fratelli e gli scolari del Pacher continuarono la sua maniera molto avanti nel sec. XVI (figg. 58 e 59) ma senza uguagliarne la solenne bellezza e la potenza di espressione.

Fig. 55. Riemenschneider. Testa.

A Vienna lavorò un Olandese, Nicola Lerch (Nicola van Leyen, m. 1493), che Federico III chiamò per scolpire il sepolcro della moglie Eleonora nella chiesa della Trinità, e poi il suo proprio in S. Stefano (1478-1493), condotto a termine da Michele Dichter nel 1513. Nel frattempo questo squisito artista lavorò a Baden-Baden, a Strasburgo e a Costanza (stalli del coro e porte); a Baden-Baden egli creò un nuovo tipo di Gesù in croce (Crocifisso di pietra arenaria nell'antico Camposanto, 1467), nel quale « il dolore fisico è equilibrato dalla intensa spiritualità »; dell'impressione che esso produsse tra i contemporanei sono prova le molte imitazioni. Il mausoleo imperiale è senza contrasti la più ricca opera di questo genere: duecentoquaranta tra statuette e bassorilievi.

4. La regione renana. — Della scoltura della regione renana centrale nella prima metà del secolo XV soltanto da poco tempo si ha un documento, in una stupenda Crocifissione di alabastro, acquistata a Rimini dal Museo Liebig di Francoforte. Ne è autore un monaco, il quale dal suo paese venne in Italia spingendosi forse fino a Napoli. Si crede sia quello stesso a cui accenna una nota del Ghiberti, e che diresse una officina d'arte in un convento presso Napoli (Monte Cassino?), formando molti sco-

lari. Sebbene di modeste dimensioni, questa Crocifissione di Francoforte è opera grande, sia come scoltura che come ispirazione, e di stile veramente monumentale. La varietà dei contrasti, l'espressione vivace delle fisionomie, alla quale concorrono gli accessori, le teste caratteristiche degli Apostoli, rivelano facoltà artistiche e fantasia, tali da non aver riscontro in tutta la scoltura tedesca d'allora. Forse questo artista, al quale si attribuiscono alcune Madonne nella regione renana, incontratosi al Concilio di Costanza con qualche vescovo od abate italiano, passò con lui in Italia. A Firenze pare che abbia imparato dal Ghiberti. Ma il trasferimento in Italia interruppe la sua produzione in Germania. Come terra di passaggio, la regione renana superiore facilitò la transizione dal gotico primitivo al gotico perfetto. Ma qui si ebbe piuttosto un movimento di riflusso proveniente dalle regioni più interne. Comunque sia, le gravi perdite subite dal patrimonio artistico di Basilea, Strasburgo, Magonza, non ci consentono di riconoscere l'evoluzione di una scuola, in modo così evidente come nella Svevia e nella Franconia. Qualche cosa di originale appare soltanto in alcuni artisti, che già appartengono al secolo XVI. Citiamo tra questi HANS WYDYZ, del quale esiste a Friburgo un altare dei Re Magi, del 1505, di effetto molto drammatico, e a Basilea un piccolo gruppo di Adamo ed Eva, in legno di bosso, nel quale è notevole lo studio del nudo, affatto esente da qualsiasi imitazione dell'arte italiana. Dell'ultima trasformazione del gotico, che finisce in un violento barocchismo, abbiamo un esempio nello sfarzoso altare di Breisach, segnato: H. L. 1526; ivi il panneggiamento è ridotto ad un intrico di volute attorcigliate e tutto lo sforzo dell'artista è rivolto a dare movimento alle forme, avvivate a profusione da dorature. Anche nella Cattedrale di Friburgo, insieme con alcune opere di molto pregio (altari Schnewlin e Locherer), ci sono lavori del gotico tardo, nei quali le vesti sembrano inzuppate d'acqua o svolazzano in modo assurdo.

Fig. 56. Riemenschneider. Madonna.

Le scolture dell'altare di Isenheim sono dell'alsaziano NICOLÒ DI HAGENAU, che nel 1501 eseguì anche un altare nella Cattedrale di Strasburgo. Di lui esistono pure quattro busti nella chiesa di S. Marx a Strasburgo. Le figure dell'altare di Isenheim — S. Antonio in trono fiancheggiato da due contadini in ginocchio, S. Girolamo e S. Agostino, ed i busti di Gesù Cristo e degli Apostoli nella predella — hanno molto vigore ed efficacia di espressione, e sentimento intenso; il panneggiamento è abbondante, ma calmo. S. Agostino e S. Girolamo, posti l'uno di fronte all'altro, sem-

brano disputare, ma con una insuperata nobiltà di atteggiamento. Tra le molte figure non ce n'è alcuna femminile.

A Strasburgo la scoltura in pietra, anche applicata all'architettura, fiorì più che altrove. Del già nominato Nicola di Leyen esistevano fino al 1870 nel palazzo della Cancelleria due vivacissimi busti, del 1464; un vecchio barbuto ed una graziosa fanciulla, l'uno e l'altra sorridenti; erano probabilmente i ritratti del conte Giacomo di Lichtenberg e della sua amante, la bella Barberina di Ottenheim, ma sono denominati « Virgilio e la principessa ». Molto somigliante a quest'ultimo è un altro busto femminile, ad uso di reliquiario, nella casa dell'Opera della Madonna. Il sepolcro Bock nella Cattedrale, segnato V. S. 1480, con la Morte di Maria e ai lati le statue in ginocchio dei coniugi Bock, è lavoro di merito, sia per il senso dello spazio che per la composizione. L'associazione della scoltura e dell'architettura, della quale già conosciamo tanti esempi, si presenta in forma nuova e rigogliosa nel pulpito della Cattedrale, di HANS HAMMERER (1485-1497), e nel portale della cappella di S. Lorenzo, di JACOPO DI LANDSHUT, del 500 circa; quest'ultimo è difettoso nelle proporzioni architettoniche, ma di grande effetto pittoresco. La scoltura indipendente dall' architettura ebbe campo da espandersi all' aperto, di preferenza in monumenti commemorativi, colonne miliari, Oliveti, Calvarii; ne abbiamo un saggio in un Oliveto, ora nella Cattedrale di Strasburgo; l'ignoto autore dimostra molta abilità nello scolpire faccie ardite e fiere di soldati. Questo gruppo di molte figure doveva essere collocato in una specie di esedra, come appare da una riproduzione in proporzioni ridotte, del 1523, esistente ad Offenburg. Ma il più bello e il più prezioso di questi Oliveti, opera di Lorenzo da Magonza del 1509, che era presso la Cattedrale di Spira, pur troppo fu totalmente distrutto nel 1820.

MAGONZA avrebbe tra le città renane il primato artistico, se il suo patrimonio d'arte non avesse subìto tante e così gravi perdite, da non potere, allo stato presente sostenere il paragone con Ulma e Norimberga. Tuttavia la Cattedrale conserva una serie di sepolcri di prelati, che ci consente di seguire l'evoluzione dell'arte per tutto il secolo XV, la quale culmina in un eccellente maestro, HANS BACKOFFEN di Sulzbach (m. 1519). Egli proviene dalla scuola del Riemenschneider, come appare evidente dal suo primo lavoro, il sepolcro del vescovo Bertoldo di Henneberg (1504); sono di questa scuola l'atteggiamento, l'inclinazione della testa, il panneggiamento a spezzature; un po' più di libertà si osserva nelle fattezze maschili delle figurine che avvivano la cornice, che è affatto gotica. Ma in seguito egli progredisce rapidamente. Nella statua dell'arcivescovo Iacopo di Liebenstein (m. 1508), sotto le vesti si sente veramente il corpo, e l'atteggiamento ha una scioltezza e una nobiltà di cui fino allora la Germania non aveva avuto esempio. Grandezza e maturità artistica appaiono anche nel sepolcro di Uriele di Gemmingen (1514). Con partito non nuovo la figura del sepolto, in ginocchio a piè della Croce, ha una movenza vivace; dietro di essa in piedi, in atto di intercessione, i Santi vescovi suoi predecessori Martino e Bonifazio. In tutto questo periodo non c'è opera d'arte superiore a questa; vi è impeto di vita e di passione, e nondimeno ha carattere veramente monumentale. Non dissimili pregi appaiono nei grandi Calvarii; ne esistono ancora molti, sparsi in vasto territorio; il che prova come l'ammirazione dei contemporanei favorisse la diffusione di questo soggetto. Il più bello, di sette figure, una volta dipinte e dorate, del 1509, è nel cimitero della Cattedrale di Francoforte; uno più piccolo, di tre

figure (1510), nel cimitero della chiesa di San Pietro della stessa città, ed un altro simile ad Hattenheim; uno di cinque figure, molto guasto, a Wimpfen; un altro di sei, donato dal Maestro, davanti alla chiesa di S. Ignazio a Magonza; ne citiamo ancora altri due, opere di scolari, ad Eltville (1520). Tra i lavori sepolcrali di mano del Backoffen è da ricordare la statua, molto commovente, del giovane Walter di Reiffenberg (1517) in ginocchio davanti alla Madonna, a Kronberg e ad Eberbach una figura di uomo orante, in un rilievo, assai piatto con una testa molto vivace, e i coniugi Allendorf (1518) inginocchiati davanti alla Madonna col Bambino e S. Anna. Il Backoffen supera già la maniera gotica, della quale conserva soltanto gli accessori ornamentali e il panneggiare, leggermente increspato. Un suo forte scolaro, che conosciamo soltanto sotto la sigla M. L G P. H., abbandonò anche quest'ultimo particolare, senza però giungere al vero stile del Rinascimento, come si vede in un suo doppio sepolcro ad Handschuhsheim presso Heidelberg. Ma a questo punto decisivo, come non pochi altri contemporanei, egli si arresta, sopraffatto dallo stile italianeggiante, che già prevaleva. Di altre opere di questa scuola c'è buon numero ad Oberwesel, Johannisberg, Kiedrich, Oppenheim, Treviri. In quest'ultima città, nel sepolcro dell'arcivescovo Riccardo di Greifenclau, lo stile delle statue è ancora quello della scuola di Magonza, ma rivestito di forme del Rinascimento.

Fig. 57. Madonna di Blutenburg. (Ora nel Museo di Monaco).

Colonia in questo periodo ebbe una scarsa produzione. Nelle altre città renane più vicine all'Olanda prevalsero gli altari d'intaglio alla fiamminga, i quali o s'importavano belli e fatti, o erano eseguiti sul luogo da intagliatori immigrati, compresi sotto la denominazione di « scuola di Calcar », sebbene vi abbiano partecipato le città vicine, Xanten, Kleve, Wesel ed Emmerich. Di questa maniera, così diversa da quella della Germania meridionale, abbiamo già parlato: sono gruppi drammatici di figurine di tutto tondo, con eleganti cornici e baldacchini, non sempre a colori; nel complesso questi lavori hanno più del mestiere che dell'arte. I migliori sono, a Calcar, l'altare di Maria di Arnt di Zwolle (1483-93) con le dieci Allegrezze di Maria, senza interruzione; la predella è di Everardo di Monster; l'Altar maggiore del Maestro Loedewick (1500) che contiene in un solo quadro tutta la Passione, cioè duecento otto figurine, che bisogna osservare da presso, per apprezzarne la varietà e l'efficacia delle espressioni e delle movenze; l'altare di S. Anna, di Derick Boegert (1490), con la Sacra Famiglia, di grandezza quasi naturale, con ampio panneggiamento. Citiamo ancora un bellissimo lampadario, di Enrico Bernts con Maria circondata da una corona, simbolo della radice di Iesse (1511) ed una commovente

Fig. 58. Pacher. S. Bernardo.

Fig. 59. Pacher. S. Stefano.

Crocifissione. L'ultimo maestro della maniera gotica è ENRICO DOUWERMANN (m. 1528); nelle mani di questo ingegnoso artista la scoltura gareggia con la miniatura; egli sa ricavare dal legno le più delicate forme vegetali e le minuzie più squisite. Sono suoi capolavori l'altare dei Sette Dolori (1521) a Calcar e l'altare di Maria a Xanten; nella predella di questo è figurato Iesse che dorme, dietro una siepe di viticci, di fogliami e di cardi che è una vera maraviglia. Dopo la morte del Douwermann prevale a Calcar lo stile del Rinascimento; suo figlio GIOVANNI (altare di S. Crispino, 1540), ed ARNOLDO DI TRICHT (altare di S. Giovanni, 1543) meritano lode per la bellezza delle cornici e dei fogliami; ma le figure hanno ancora del gotico con un po' più di levigatezza e di eleganza. A Xanten abbiamo le migliori scolture in pietra della regione, che segnano la fine di questo periodo: quattro stazioni della Via Crucis in nicchie, ed una Crocifissione (1525-36), con figure di grandezza naturale; la disposizione delle figure somiglia a quella degli altari d'intaglio.

5. IN VESTFALIA troviamo di nuovo altari fiamminghi, originali o di imitazione, per lo più tripartiti (la parte mediana più grande delle laterali), con Gesù che porta la croce, la Crocifissione e la Resurrezione; nei fondi altre storie della Passione; un

bell'esemplare, del 1512, è nella chiesa di S. Giovanni ad Osnabrück. Di un insigne artista, Enrico Beldeusnyder (ricordato dal 1522 al 1527), non abbiamo che resti frammentarii; si sa che aderì alla setta degli Anabattisti, e forse, infuriando l'iconoclastia, aiutò egli stesso a distruggere le proprie opere. Non rimangono di sue opere accertate che un gruppo dell'Ingresso di Gesù a Gerusalemme e due Apostoli (Pietro e Paolo) sul frontone della Cattedrale di Münster, cose ammirabili per vigore caratteristico. Come Adamo Kraft, egli sceglieva i suoi modelli tra i popolani e i contadini, e dava loro, specialmente nella bocca, un'espressione drammatica. Nelle forme egli abbandona le sottigliezze ed il tritume del tardo gotico, ritornando al fare grande e semplice del secolo XIII. Suo figlio (?) Giovanni seguì a lungo la maniera schietta e rude del Kraft (Ambone della Cattedrale 1537-42), ma finì col conformarsi a quello stile misto, nitido e tondeggiante, che dai Paesi Bassi penetrava irresistibilmente in Germania.

Nella Germania settentrionale, per nobiltà e squisito senso del bello, eccelle Hans Brüggemann. Il suo capolavoro è l'Altare di Bordesholm nella Cattedrale di Schlewig (1514-25), che presenta in sedici scomparti, con innumerevoli figurette, tutta la Passione. Per l'invenzione l'autore si valse largamente della Piccola Passione del Dürer; nella costruzione, negli aggruppamenti e nei vestiti si attenne ai modelli fiamminghi, su tutto per la leggiadria delle figure, intagliate a perfezione in legno di quercia e non colorite. Degno del Brüggemann è anche l'Altare di Goshhof a Kiel, specialmente la predella, con quattordici Santi patroni armonicamente aggruppati.

6. Nella Germania centrale dominò senza contrasto il nuovo stile di Norimberga. Le scuole di Erfurt e di Saalfeld non produssero nulla di originale. Circa il 1500, nelle città alpestri della Sassonia si radunarono parecchi valenti artisti, ai quali si offriva lavoro in abbondanza, sia negli altari d'intaglio che nella decorazione architettonica delle nuove chiese. Ricordiamo ad Annaberg la « bella porta » (già appartenente alla chiesa dei Francescani, eseguita nel 1512) con la Trinità adorata dagli Angeli, la porta dell'antica Sacrestia (1518), e i parapetti delle tribune con cento quadri, contenenti tutto il Nuovo Testamento, e le età dell'uomo; quest'ultima opera, eseguita dal 1514 al 1517 da Francesco di Magdeburgo, ha spontaneità narrativa, ma è disuguale, ed alquanto rozza e dura nelle forme. A Chemnitz si notano il portale della chiesa del Castello, con Santi di maniera (1525) ed una Flagellazione, in legno, lavoro grossolanamente popolaresco. A Freiberg è famoso il « Pulpito del tulipano », in forma di un fantastico calice di fiore, con la scala di pietra che imita il legno; a piè del pulpito la statua seduta dell'autore, quasi in atto di ascoltare la predica, e sopra di lui il suo aiutante, che sembra fare uno sforzo per sostenere la scala. In tutta l'opera domina un naturalismo capriccioso, e una ansiosa aspirazione alla libertà; ma non pochi motivi ricordano il Tabernacolo del Sacramento di Adamo Kraft. Questa stranezza di simulare il legno mediante la pietra fu più volte imitata. Ricordiamo ancora, a Zwickau, una Pietà troppo manierata. Un bellissimo altare d'intaglio, proveniente da questa regione, oggi è nel Museo di Dresda. Conchiudendo, anche qui abbiamo germi di rinnovamento e tentativi intorno a problemi d'arte, che non ebbero ulteriore sviluppo.

II.

IL RINASCIMENTO FUORI D'ITALIA

NEL SECOLO XVI.

A. — FRANCIA.

1. — L'ARCHITETTURA.

PER un secolo intiero l'Italia, quasi senza che le altre nazioni se ne accorgessero, aveva lavorato alla creazione di un'arte nuova; d'un tratto, al principio del sec. XVI, essa è universalmente riconosciuta come maestra e interprete delle grandi leggi artistiche, e il nuovo stile comincia il suo cammino trionfale per tutta l'Europa. È un fenomeno che mal si concilia con la psicologia dei popoli. Il gotico non aveva affatto esaurito le sue forze; alla fine del secolo XV era tuttora in pieno vigore, e sebbene qua e là si avvertano tentativi impazienti di rinnovamento, non può dirsi che esso avesse oltrepassato la maturità e fosse prossimo a spegnersi. Quanto più il tempo ci allontana da quella trasformazione, tanto più scarso ci appare il vantaggio apportato ai popoli europei, escluso l'italiano, da quattro secoli d'imitazione, e tanto più ci par difficile a spiegarsi quell'improvviso venir meno delle forze nazionali, quel rinnegar coscientemente la tradizione paesana, quello sforzo ansioso di dimenticare, per così dire, il proprio linguaggio artistico per impararne uno straniero. La Francia per la prima, la patria del gotico, ambisce il vanto di aver preceduto le altre nazioni nell'interpretare, nella sua forma più pura, il Rinascimento; ma essa principalmente si vanta di aver dato a uno stile straniero una impronta nazionale. Questo trionfo del Rinascimento sopra il gotico fu in certo modo una tarda espiazione, perchè il gotico nella sua giovinezza, cioè nel secolo XIII, sia in Francia che in Germania aveva inesorabilmente sopraffatto le tendenze creatrici nazionali. Intorno al 1200 l'arte germanica era pervenuta ad uno stile tutto suo proprio e mirabilmente chiaro; vi erano tutte le condizioni per l'ulteriore sviluppo di un'arte nazionale, il quale fu arrestato sul nascere dal sopravvento del gotico, con la sua logica sistematica. Ma dopo tre secoli d'incontrastato predominio il gotico è cacciato di seggio da un nuovo stile, tutto teoria, superficie, proporzione. L'anima europea è satura di logica e di sistemi. Più tardi, necessariamente, si manifesterà una forte aspirazione a nuove forme.

I re Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I nelle loro calate in Italia conobbero sul luogo la civiltà del Rinascimento: i fastosi palazzi, le ville, i giardini, gli spettacoli, i cortei, i banchetti, insomma tutta quella vita raffinata, socievole, godereccia. Essi

vi si appassionarono, e ritornati in patria con nuovi e ardenti desiderii, ebbero a sdegno i loro vecchi, angusti e incomodi castelli, e vollero trasformarli secondo il modello italiano, o sostituirli con nuove fabbriche. Parve loro che il miglior partito fosse quello d'importare senz'altro in Francia la sostanza e le forme dell'arte italiana, valendosi possibilmente dei migliori artisti italiani. Oggi per noi è fuor di dubbio che al desiderio di questi sovrani meglio avrebbe corrisposto il gotico francese, capace di maggior va-
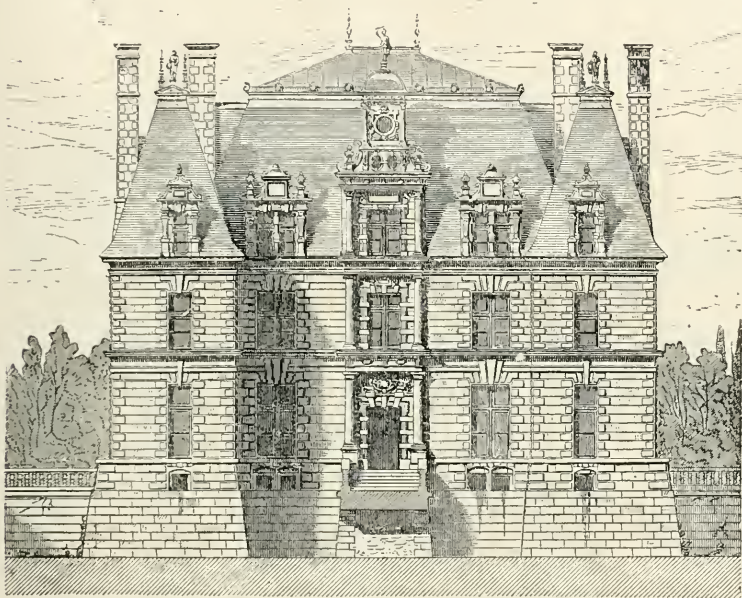
Fig. 60. Castello di Angerville in Normandia.

rietà ed agilità di forme. Esso aveva dato, delle sue attitudini, così splendide prove in palazzi di vescovi e di prelati, in conventi, in palazzi comunali e di corporazioni, da potersene aspettare nuove meraviglie. Con la sua inesauribile versatilità, esso si associò al nuovo stile, ne accolse gli schemi, ed anche le forme ornamentali. Per la durata di una generazione (1495-1525) le costruzioni rimasero sostanzialmente gotiche. Ne risultò uno stile misto, che per lieta magnificenza e prodigalità di forme non ha l'eguale. Ma poi il connubio si scioglie, il gotico è ripudiato, e succede il predominio delle regole italiane, applicate però con qualche libertà. Il regno di Francesco I (1515-47) è l'epoca del radicale mutamento di stile, il primo periodo del Rinascimento francese. Vengono poi i cinque grandi maestri, Lescot, Goujon, De l'Orme, Ducerceau e Bullant, tutti di educazione italiana, i quali con una razionale assimilazione dell'elemento paesano e del forestiero creano lo stile del secondo periodo, che diremo

classico (1535-70). In ultimo lo stile, nello stesso tempo arido ed arbitrario, del terzo periodo (1570-1615) prepara insensibilmente la via al barocco.

Perchè questo stile straniero si propagò in Francia così rapidamente? Prodotto spirituale di un popolo romanico, esso trovava nell'anima francese più facile consenso che non nella tedesca. La dignità e regolarità classica, specialmente nella Francia meridionale, richiamavano in vita una preziosa tradizione. Trionfavano l'ordine, la chiarezza, la perspicuità, l'idealità, e al paragone le ultime forme del gotico parevano una sregolata barbarie.
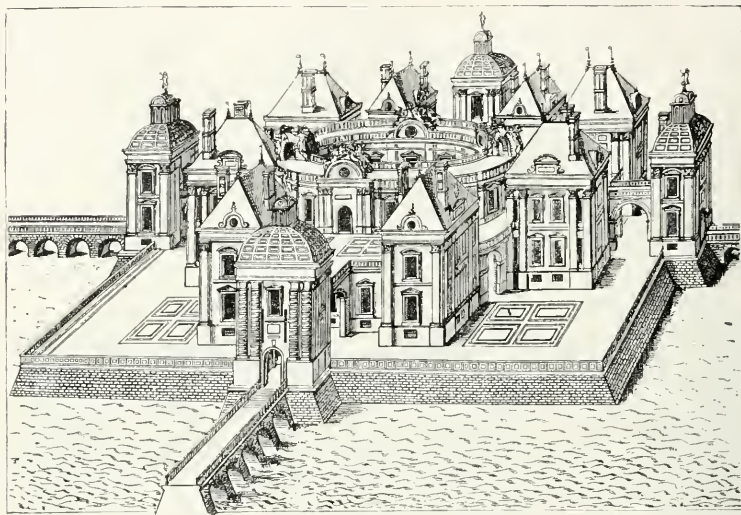
Fig. 61. Disegno di un castello, di Giacomo Androvet Ducerceau.

In Francia lo stile del Rinascimento fu dapprima lo stile della monarchia e dell'alta nobiltà, una nuova moda imposta dalla corte, applicata principalmente ai palazzi e ai castelli, e le provincie dove prevalse furono quelle dove i re di Francia avevano le loro riserve di caccia, cioè la Turenna, l'Isola di Francia e la Normandia. Il maggior promotore di questa novità fu Francesco I, intelligentissimo di architettura; egli lasciò vasti progetti, con tutti i loro particolari di spazio e di stile. Da essi conosciamo il suo proposito di abbandonare la meschinità e le forme arbitrarie del medio evo per una ben regolata libertà. Il suo ideale era il palazzo perfettamente simmetrico, fornito all'interno di tutti gli agi del vivere, con una solenne ed euritmica facciata a file di finestre uniformi, circondato da giardini, acque, prati e boschetti. Da notizie di contemporanei sappiamo come egli incitasse i suoi cortigiani ed anche i ricchi borghesi delle città ad imitare il suo esempio. Ma anche i suoi successori e parecchie regine esercitarono una influenza personale sullo stile e sul gusto. Non a torto dunque i Francesi usano denominare dai loro re le variazioni del nuovo stile; di qui ha principio il potente accentramento della civiltà francese.

1. Lo stile misto. — Verso la fine del secolo XV sorsero in Francia parecchi edifizi dai quali appare evidente che il gotico non era più in grado di soddisfare i nuovi gusti e i nuovi bisogni. Nel 1498 Carlo VIII, con idee grandiose, cominciò a costruire su un piano irregolarissimo, il castello di Amboise presso la Loira. La fabbrica fu interrotta dalla sua morte. Invece il suo successore Luigi XII (1498-1515) trasformò l'antico castello di Blois, dove era nato, in una splendida reggia. Ne rimangono due ali ad angolo retto, con portici verso l'interno. Il portale con la statua equestre del re in una nicchia, i tre ordini di finestre, i balconi, il frontone del tetto, le scale a chiocciola e tutti i particolari sono ancora gotici; il nuovo stile non appare che nella deco-
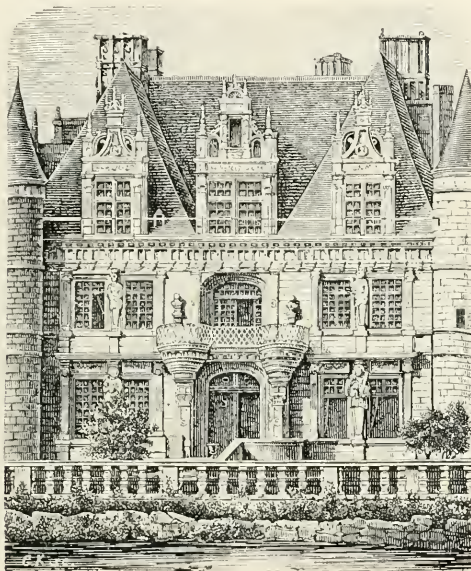
Fig. 62. Castello di Chenonceaux.

razione dei pilastri che sostengono gli archi dei portici. Qualche ulteriore progresso si vede nel palazzo che il cardinale Giorgio di Amboise costrusse a Gaillon per residenza dei vescovi di Rouen (1502-10); la pianta, a un di presso quadrata, è quella dell'antico castello, con torri agli angoli; il tetto ripido era avvivato da comignoli, abbaini e camini; la cappella ornata con magnificenza. La Rivoluzione non ne lasciò in piedi che i muri; soltanto una piccola parte del portale fu salvata, ed è oggi a Parigi nel cortile della Scuola di Belle Arti. In luogo delle cornici gotiche vi erano pilastri, e tra gli ordini delle finestre una serie di medaglioni rotondi con teste di personaggi romani; notevole tentativo di dare aspetto classico alla facciata. Altri bei saggi di stile misto, e certamente della stessa mano, si vedono a Rouen, nel palazzo Bourgthéroulde; la facciata principale ha finestre a tetto, di fantastico stile gotico, e pilastri

del Rinascimento, e i muri sono, con bella trovata, avvivati da storie bibliche in bassorilievo; l'ala più recente, del tempo di Francesco I, ha una decorazione di bassorilievi leggiadra ed elegantissima. Di squisitezza anche maggiore nell'uso dei nuovi ornamenti diede prova ROLAND LE ROUX, nella casa Bohier sulla piazza del Duomo (1509); la facciata, a lesene e pilastri, è un bellissimo intreccio di fregi arabescati, ghirlande, stemmi ed emblemi, con ricchezza inventiva ed esecuzione delicata. Un po' lontano di qui, nel palazzo ducale di Nancy, troviamo un portale con la statua equestre del duca Antonio, opera di MANSUY GAUVAIN (1512), dove è maravigliosa l'intima fusione dello stile fiammeggiante con gli ornati del Rinascimento.

Ma l'opera che ecclissa tutte le altre è il coro della chiesa di S. Pietro a Caen (cominciato nel 1521) di ETTORE SOHIER. La struttura e la membratura sono ancora schiettamente gotiche, ma rivestite di forme del Rinascimento, con tale genialità da far parere che siffatta mescolanza sia prodotta da secoli.

2. FRANCESCO I E GLI ALBORI DEL RINASCIMENTO. — Le costruzioni di Francesco I rapidamente si avvicinano al vero Rinascimento. Qualcuna appartiene ancora allo stile misto; così l'ala settentrionale del castello di Blois (1515-19) con una ricca decorazione in parte composta di motivi del tutto popolari. La celebre scala a chiocciola, che sopravanza dal mezzo della facciata interna, può stare a pari del coro di S. Pietro di Caen. La costruzione è gotica, con nicchie e statuette, gotiche anche queste, nei pilastri. Ma nei singoli membri e nei particolari già appaiono le pure forme del Rinascimento, non senza scambi e confusione delle « buone proporzioni » dei due stili. Sorsero poi molti altri castelli, in tutti i luoghi dove il re poteva dare sfogo alla sua passione della caccia al cervo. Quello di Chambord presso Blois (1519-1535) in una pianura inamena, ha ancora dell'antico maniero: un quadrato con poderosi torrioni abitabili agli angoli, e nel mezzo un maschio, in cui gira una doppia scala; da questo si dipartono a croce quattro grandi sale. Il quadrato è cinto da un'altra fabbrica della stessa forma, con altre torri angolari, rimasta incompiuta, e divisa in vari appartamenti; in complesso è come un vasto caravanserraglio, ad uso del sovrano e del suo seguito. Il tetto a linee spezzate produce una irrimediabile stonatura col timido tentativo di stile classico che appare in tutto il resto; la fabbrica ha quasi la linea di una cattedrale. Si crede che sia opera di PIETRO NEPVEU detto TRINQUEAU. Più importante per la storia dello stile è il piccolo castello di Madrid (cominciato nel 1515) nel *Bois* de Boulogne, opera di un francese, PIETRO GADIER, il quale, almeno nell'esterno, diede prova d'intender bene le proporzioni italiane. A due piani di portici egli sovrappose due ordini di finestre organicamente collegate dalle cornici. Le torricelle angolari e quelle mediane, in cui girano le scale presero la forma quadrata di « padiglioni »; tutto l'edifizio è dominato da una rigorosa unità. Fu gran danno per la storia dell'arte che di questo insigne edifizio, al quale collaborò per la parte decorativa un della Robbia, chiamato apposta da Firenze, il furore della Rivoluzione non abbia lasciato traccia. Rimane invece il castello di Fontainebleau, nel quale dal 1528 in poi Francesco I elaborò il suo concetto di una regia villeggiatura. Egli cominciò con una fabbrica irregolare intorno al « cortile ovale », contenente, oltre agli appartamenti della famiglia reale, una sala da giuoco elittica, la cappella, la casa delle guardie, e un corpo d'ingresso. Poi vi aggiunse il « cortile delle fontane » aperto verso il parco e sugli altri lati chiuso dalla « galleria di Francesco I », dal teatro e da una nuova ala con appartamenti. Quest'ultima col suo prolungamento posteriore, che è la cap-

pella della Trinità, costituisce la base di un altro quadrato, detto il « cortile del cavallo bianco », da una copia del Marco Aurelio del Campidoglio ivi collocata; gli altri lati sono occupati da appartamenti per il seguito. Così la fabbrica si venne continuamente allargando, e fu ancora ampliata dalle aggiunte di Enrico IV. Le varie parti per lo più non hanno che due piani; gli ariosi frontoni e i ricchi ornamenti sono scomparsi. La membratura esterna è sobria, secondo i canoni scolastici: pilastri, archi, cornici etc. Si crede che vi abbia avuto qualche parte il Serlio, il grande precettista del secolo, chiamato in Francia nel 1528 come « pittore e architetto del re ». Anche per la decorazione si ricorse ad artisti italiani, sotto la direzione del Primaticcio, i quali adorna-
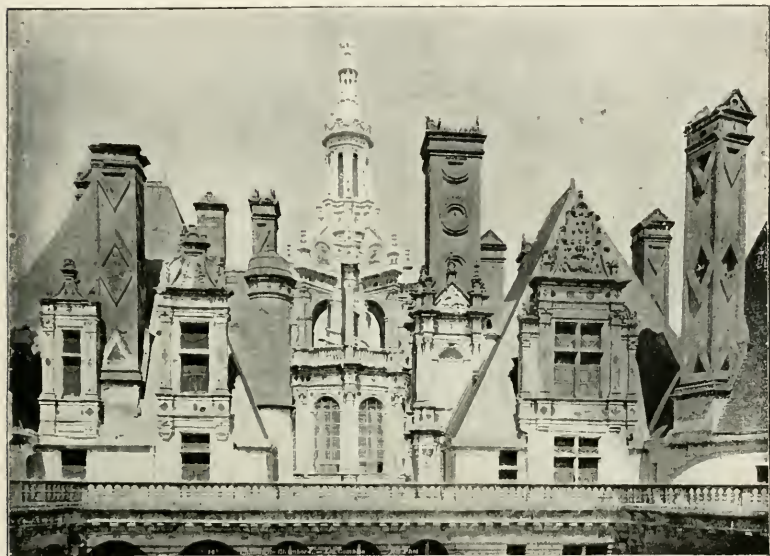
Fig. 63. Castello di Chambord.

rono la sala da ballo e la galleria di Francesco I con stucchi e pitture, nello stile grandioso e sciolto di Giulio Romano.

I castelli della nobiltà, numerosissimi lungo la Loira, in Normandia (fig. 60) ed anche nella Francia meridionale, seguono il nuovo indirizzo, quasi senza modificazioni (fig. 61). Così l'elegantissima scala a chiocciola del castello di Chateaudun, incorporata nel resto della fabbrica, ricorda il modello di Blois; lo stesso può dirsi del castello di Chenonceaux (Cher), di pianta quadrata con un corpo avanzato contenente la cappella e la biblioteca, e coppie di finestre frammezzate da erme (fig. 62). Nel 1555 Diana di Poitiers vi aggiunse un ponte coperto. Anche il castello di Azay-le-Rideau, in un'isola formata dall'Indre, cominciato nel 1520, conserva la mescolanza di forme gotiche e italiane come quello di Blois, specialmente nella parte comprendente il portale e la scala, la quale non sopravanza la linea della facciata, ma essendo più

riccamente ornata le imprime un carattere schiettamente gotico. Al castello di Chambord (fig. 63) può stare a paragone quello di Bury, cominciato nel 1515, di cui non rimangono che grandiose rovine. Esso era una vasta fabbrica quadrilatera con torri angolari, con un ampio cortile d'onore e un altro di servizio (*basse cour*); dietro vi erano l'orto, il giardino e il frutteto; esemplare tipico del periodo di transizione. Eravi poi anche, a sfoggio di magnificenza, una lunga galleria. Citiamo ancora il castello di Ussé, con un tetto di bellissima forma e una cappella il cui portale ha una decorazione che « pare un pizzo di Bruxelles ». Il castello di Sude (terminato nel 1535), con quattro poderosi torrioni angolari, segna il passaggio dal castello con fossati
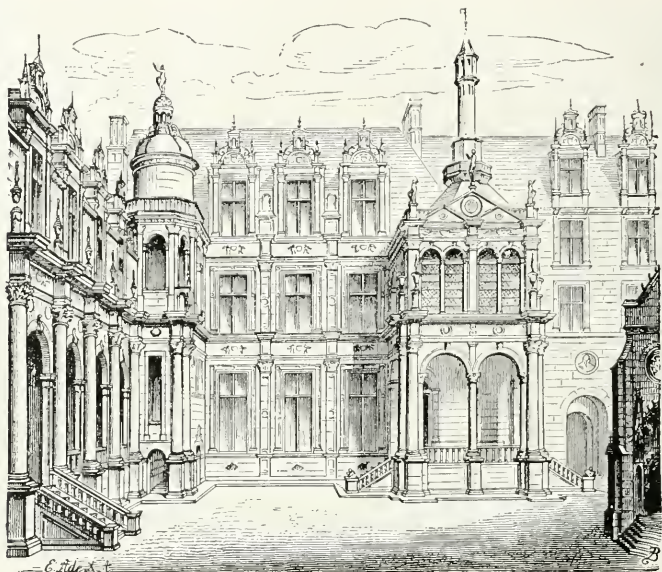
Fig. 64. Castello di Chantilly.

pieni d'acqua al castello indifeso. In Normandia troviamo esuberanza decorativa e scultoria, di uno stile che ricorda Ettore Sohier, nei castelli del Rocher de Mésanger e di Chanteloup; all'esterno essi hanno aspetto di fortezza, ma i cortili sono avvivati e abbelliti da ornamenti in cui si manifesta una fantasia inesauribile, che si direbbe l'ultimo sfogo della genialità settentrionale prima di piegarsi alla severa disciplina classica.

Dello stesso genere è un piccolo ma insigne monumento, la casa di Francesco I dal villaggio di Moret trasportata a Parigi nei *Champs-Elysées*, non senza inopportune aggiunte e integrazioni. Il loggiato aperto alla romana con lesene e colonnine riccamente ornate, il largo fregio e il piano superiore a finestrelle quadrate sono in urto con tutte le regole, eppure l'insieme piace e persuade.

Ritroviamo lo stile del castello di Madrid in quello di Chantilly (fig. 64) sull'Oise poco lontano da Parigi. La parte più antica è un quadrilatero aperto da un lato. Il salone con loggiato aperto e l'avancorpo che precede la scala sono le sole note un po' discordanti nell'armonia della facciata. Anche nell'*Hôtel Ecoville* a Caen, costruito nel 1530 da Biagio le Prestre, la libertà e varietà delle membrature esterne, che dànno al
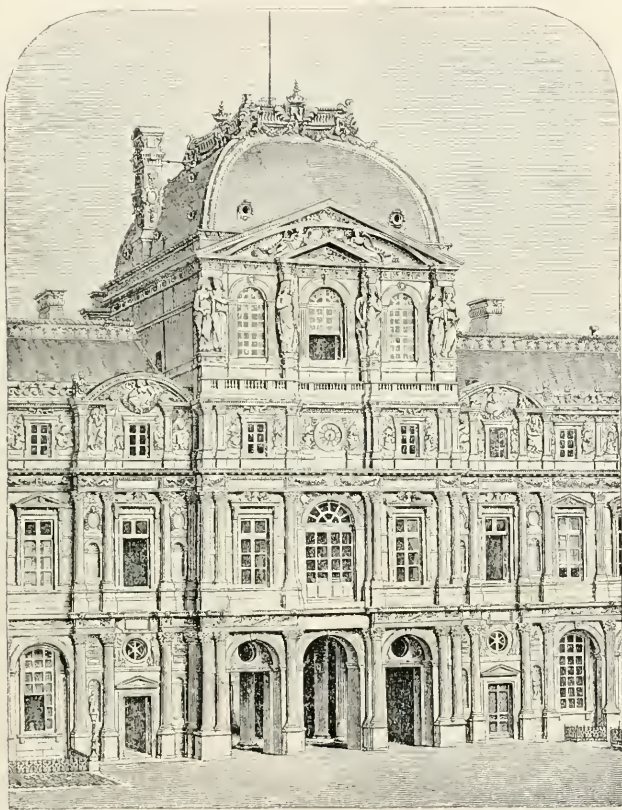
Fig. 65. Louvre.

cortile un carattere sommamente pittoresco, non escludono la sobrietà del concetto e la purezza architettonica.

Le città e la borghesia non parteciparono al rinnovamento così sollecitamente come nei Paesi Bassi. Tuttavia non tardiamo a vedere case di città con portici (ad es. la cosidetta casa di Agnese Sorel e di Francesco I ad Orleans), e palazzi comunali del nuovo stile (ad Orleans e a Beaugency nel 1525). L'*Hôtel de Ville* di Parigi costruito

nel 1533, distrutto dalla Comune nel 1871, e poi rifatto con sufficiente fedeltà all'antico, è tra tutti il più interessante, perchè l'architetto Domenico Boccadoro da Cortona seppe molto bene adattarsi al gusto francese, e nello stesso tempo dargli un nuovo indirizzo. Gli angoli messi in evidenza da padiglioni, il tetto spezzato, con forte pendenza e ricchezza di ornamenti, l'alternarsi dei gruppi di finestre sono cose che in Italia nessuno avrebbe immaginato; d'altra parte il piano dell'edifizio era cosa affatto nuova per i Francesi, e costituì un esemplare per gli architetti del Rinascimento.

2. Enrico II e il pieno Rinascimento. — Enrico II (1547-59) nel bene come nel male, ed anche nel favorire le arti, seguì l'esempio del padre. Egli aveva a fianco una donna energica ed imperiosa, Caterina de' Medici, che dominò in tutto i suoi deboli figli, gli ultimi sovrani della stirpe dei Valois e che nelle cose d'arte non era meno ambiziosa e tirannica che nella politica. Sorsero in questo tempo i cinque grandi maestri del classicismo, che operarono quasi insieme, e nel volger di pochi anni scomparvero dalla scena. Essi avevano più o meno studiato l'arte nuova e l'antichità in Italia, e si compiacquero anche di scrivere d'architettura. Lo storiografo di questo periodo è Giacomo I Androuet, detto Ducerceau (1512-1584), che non lavorò molto come architetto, ma nella sua grande opera con tavole « *Les plus excellents bastiments de France* » ci lasciò un documento preziosissimo, perchè non pochi degli edifizi ivi illustrati non esistono più.

Pietro Lescot (1510-78) e Giovanni Goujon (1510-66) non si possono disgiungere, perchè associarono intimamente l'architettura e la scoltura. In questa fratellanza il Goujon fu non soltanto l'abile inventore della parte ornamentale, ma anche un fecondo architetto. Nel mausoleo di Luigi de Brézé a Rouen (1535) egli adoperò uno degli schemi predominanti nello stile d'allora, cioè la trabeazione ornata e sostenuta da quattro colonne, schema che presto si vede messo in opera dappertutto. I due artisti lavorarono insieme all'ambone (*jubé*) di St. Germain l'Auxerrois (1541) all'*Hôtel Carnavalet* (1544), alla Fontana degli Innocenti (1547) e dal 1546 in poi al Louvre, dove diedero prova di tutto il loro valore. Francesco I aveva fatto abbattere l'antico castello di Carlo V presso la Senna, e chiamò a costruire una nuova reggia il Lescot, il quale vi attese fino alla morte. Il piano era semplice: un quadrilatero con quattro padiglioni agli angoli. Non furono condotti a termine che il lato meridionale e l'occidentale; la ricchezza della membratura non si manifesta che all'interno (fig. 65). Sono due piani e un ammezzato sotto il tetto, scompartiti da pilastri corinzii e cornici, a rilievo non molto forte; il piano terreno, secondo i canoni romani, è ad arcate contenenti le finestre. Il risalto è un po' più vigoroso nelle lesene del mezzo della facciata e degli angoli; l'architrave sostenuto da colonne abbinate è opera del Goujon. Le porte, di semplice disegno sono sormontate da finestrelle rotonde (occhi di bue). La bellezza consiste nella somma squisitezza delle proporzioni e nell'accorta distribuzione delle scolture. Nulla di soverchio nè di troppo accentuato. Per intender bene quest'aurea euritmia bisogna confrontare questa facciata con altre, più antiche e più recenti. Ed osservando l'ala di mezzodì si riconosce facilmente che essa ha molto scapitato, perchè il Perrault, per acquistare l'altezza necessaria al suo famoso colonnato, dovette abolire l'ammezzato, e ripetere il piano di mezzo. Sotto Luigi XIII la fabbrica fu ampliata, duplicando la pianta primitiva, e il Lemercier non seppe fare di meglio che ripetere la facciata del Lescot, ed imitarlo anche nei padiglioni. E le ulteriori ampliazioni del vastissimo edifizio, eseguite

da Luigi XIV e dai due Napoleoni, furono eseguite nello stesso stile, che può ben dirsi «stile del Louvre.»

Tra i maestri dello stile classico Filiberto de l'Orme (1512-70) fu il più operoso, il più versatile e il più irrequieto; in lui si nota già qualche spunto del barocco. Egli fu l'inventore del cosidetto «ordine francese»; in esso il fusto delle colonne e dei pilastri, a brevi intervalli, è interrotto da fasce od anelli, come quelli che si vedono nei
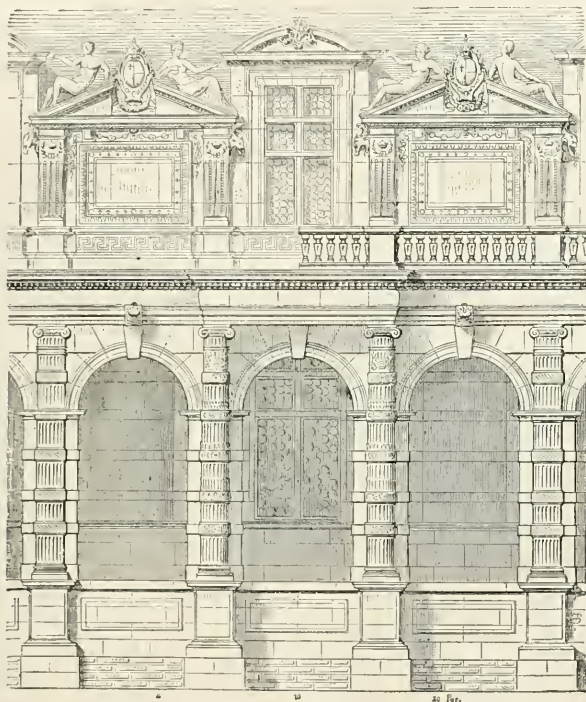
Fig. 66. Parte della facciata delle Tuileries.

fasci di colonne del gotico, e comportano anche altri ornamenti (fig. 66); è un tentativo di rallentare l'ascensione delle colonne rendendole più massicce; questo collegamento dei corsi orizzontali non è senza un bell'effetto, specialmente nelle costruzioni rustiche. Il de l'Orme, come ispettore dei castelli reali e delle fortezze, fu operosissimo. Il suo primo grande lavoro fu il castello di Anet (1552-55), dono di Enrico II alla sua amante Diana di Poitiers. Il piano della fabbrica è italiano, come allora si usava dappertutto, senza padiglioni agli angoli, ma con una ricchissima cappella a croce, e nel mezzo della facciata un magnifico portale, che dopo la distruzione del castello fu trasportato a Parigi, nell' *Ecole des Beaux-Arts*. È in sostanza la trabeazione quale usava

il Goujon, ma a tre piani, come esempio scolastico di sovrapposizione dei tre ordini, e con proporzioni meno armoniche (fig. 67). Nel 1554 Caterina de' Medici affidò al de l'Orme la costruzione di una nuova reggia, che doveva essere vastissima, le *Tuileries*, allora alle porte della città; a poco a poco le nuove costruzioni furono collegate al *Louvre*, mediante lunghe gallerie; fu questa la reggia abitata dai due Napoleoni, ed incendiata dalla Comune nel 1871. Il de l'Orme non condusse a termine che una parte del suo disegno, dopo di lui abbandonato, costruendo un porticato del suo « ordine francese », sormontato da un ammezzato a tetto, il quale presenta un alternarsi inorganico di alte finestre e di edicole un po' più basse (fig. 66). Nel mezzo della facciata c'è un padiglione a due piani.
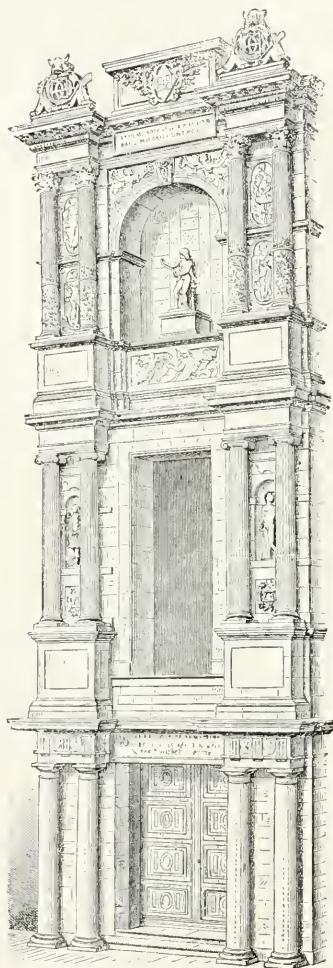
Fig. 67. Particolare del castello di Anet.

Morto il de l'Orme le Tuileries furono continuate dall'ultimo dei grandi architetti del secolo, GIOVANNI BULLANT (1515-78) fino al 1572; una predizione distolse Caterina dal continuare la fabbrica. L'opera più originale del Bullant è il castello di Ecouen (fino al 1564), un perfetto quadrato con padiglioni quadrati, e un portale come quello di Anet; ma nel mezzo di uno dei corpi laterali c'è, quasi come un saggio di bravura, il primo esempio di « grandi ordini » che si conosca in Francia. Alcune novità di forma e di pianta si vedono anche in due castelli, che il DUCERCEAU mette a confronto: quello di Verneuil presso l'Oise, magnificamente ampliato dal duca di Nemours (padiglione semicircolare), e quello di Charleval presso Andelys, cominciato da Carlo IX in grandissime proporzioni, ma lasciato interrotto. Questo è a grandi ordini, con scale rettilinee, ed un vasto salone in luogo della galleria. A questa tendenza al grandioso si accostò anche il PRIMATICCIO, nominato nel 1556 primo architetto della corona, il quale applicò i « grandi ordini » all'esterno del castello di Monceau en Brie, edifizio che ha una pianta tipica. In tutte queste fabbriche si nota l'influenza del Palladio, passata anche in Francia.

4. ENRICO IV E IL TARDO RINASCIMENTO. — Enrico IV, primo dei Borboni, continuò a favorire l'architettura, non con sfrenata prodigalità e per fasto o delizia

propria, ma con fini pratici di utilità economica. Sotto di lui fu continuata, dal Chambige, dal Métezeau e dal Ducerceau juniore, la grande galleria che unisce il Louvre alle Tuileries, e fu ampliato il castello di Fontainebleau. Il nipote del Ducerceau, SALOMONE DEBROSSE (m. 1626), costruì nel 1626, la prima chiesa protestante, il tempio degli Ugonotti a Charenton (distrutto). Egli si attenne all'esemplare della basilica romana con grandi colonne interne e tribune perimetrali. Più tardi acquistò il favore della vedova di Enrico IV, Maria de' Medici, la quale gli fece costruire, per sua abitazione, il palazzo del Lussemburgo (1616-20). La regina volle che il nuovo palazzo riproducesse la facciata interna del palazzo Pitti (dell'Ammannati) dove ella era nata, con tre piani di struttura rustica, che contrastano fortemente con lo stile elegante del Louvre. Ma la pianta del palazzo è francese: un corpo principale (contenente la galleria con un ciclo di quadri del Rubens) e quattro poderosi padiglioni angolari. La parte più bella è il giardino, con terrazze, boschetti, fontane e giuochi d'acqua. Nello stesso tempo il Debrosse eseguì la facciata di S. Gervasio, a tre ordini di colonne abbinate. Non è difficile riconoscervi una reminiscenza del motivo prediletto del Lescot, nella forma che gli diede il de l'Orme nel portale del castello di Anet.

Così la Francia, non senza deviazioni nei particolari, nel corso di tre generazioni elaborò il suo stile nazionale, al quale si attenne fino ai nostri giorni.

2. La scoltura.

Nella scoltura vediamo una evoluzione analoga a quella dell'architettura, favorita dall'intima associazione delle due arti nei monumenti sepolcrali e nella decorazione degli edifizi. Anche qui il periodo più interessante è quello di transizione, dal libero stile gotico, di cui il sommo maestro fu Michele Colombe, allo stile misto, nel primo trentennio del secolo XVI (figg. 68 e 69). Come in Germania, il gotico sfoggia ancora una volta la sua magnificenza in pezzi decorativi, amboni, stalli corali, tribune, tombe a baldacchino, dove il tormentato e complicato stile fiammeggiante costituisce la cornice e lo sfondo di una svariatissima scoltura. In Bretagna troviamo i grandi Calvarii all'aperto, con un popolo di figure in movimento, sopra un'alta base che ha dell'arco trionfale (Plougastel, Plougouven, Pleyben). Ma non mancano esempii di statue singole, come la Madonna dell'Oliveto nel Louvre, nè di gruppi, come la Visitazione nella chiesa di S. Giovanni a Troyes. Dell'abbondanza della decorazione scultoria nei castelli abbiamo già parlato.

Opere tutte gotiche sono i sepolcri che Margherita d'Austria, figlia dell'imperatore Massimiliano, fece costruire nella chiesa di S. Nicolò da Tolentino a Brou, nella contea di Bresse (Ain). La chiesa, opera di LUIGI VAN BOGHEM, dell'ultimo stile gotico, fu da lei eretta in memoria del marito Filiberto di Savoia, e il coro fu destinato a sepolcreto di famiglia. Il lavoro fu incominciato, con somma diligenza, nel 1506. Due pittori, GIOVANNI PERRÉAL e GIOVANNI VERMEYEN di Bruxelles (quest'ultimo più noto per i cartoni a colori, esistenti a Vienna, che rappresentano la spedizione di Carlo V contro Tunisi), prepararono i bozzetti. Vari scultori, tra i quali Michele Colombe, fecero i modelli; all'esecuzione attesero CORRADO MEYT di Worms ed altri artisti. Non è possibile determinare la parte che spetta a ciascuno, nè chi sia l'autore dei finitissimi e copiosi ornamenti del sarcofago del duca e del baldacchino sopra la tomba della
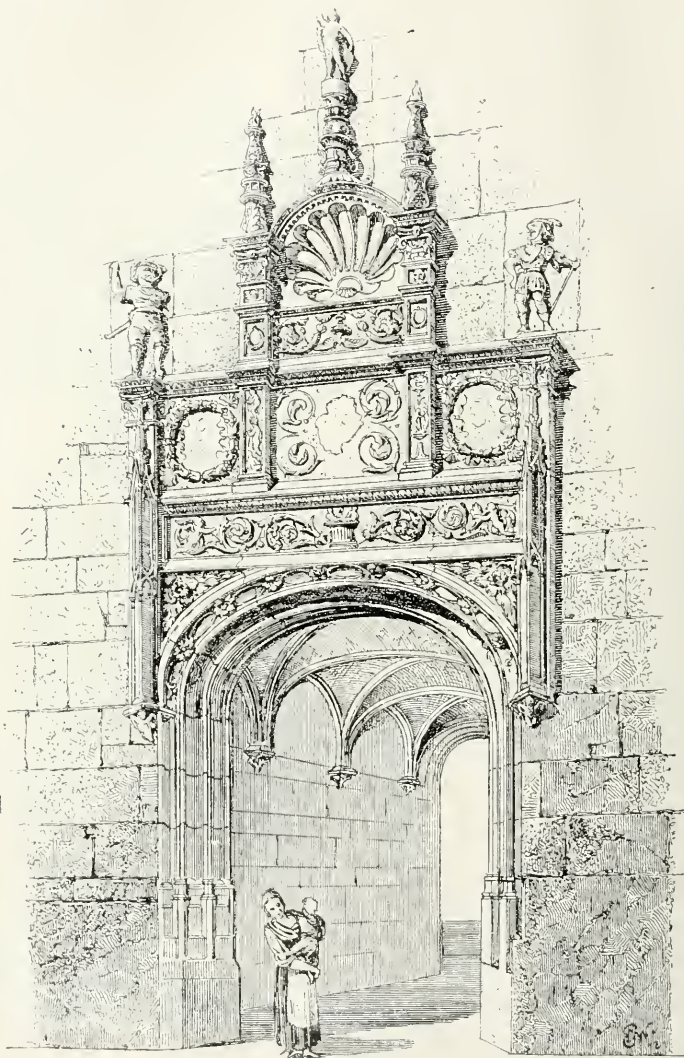
Fig. 68. Portone del Palazzo Arcivescovile di Sens.

Fig. 69. Da un portale della Cattedrale di Aix.

moglie; ma è accertato che le statue dei due principi, di forma nobile e facile, e i putti nudi sono di mano del Meyt.

Lo stile misto ci appare nella sua piacevole abbondanza di forme nel grande sepolcro, addossato al muro, dei due cardinali d'Amboise nella Cattedrale di Rouen (1518-25) attribuito, ma con incertezza, al *maistre maçon* Roulland le Roux. I due prelati, figure austere e piene di vita, pregano in ginocchio davanti ad una immagine del Salvatore (fig. 70). Il basamento, la parete di fondo, il baldacchino sono una maravi-

Fig. 70. Monumento al Cardinale d'Amboise.
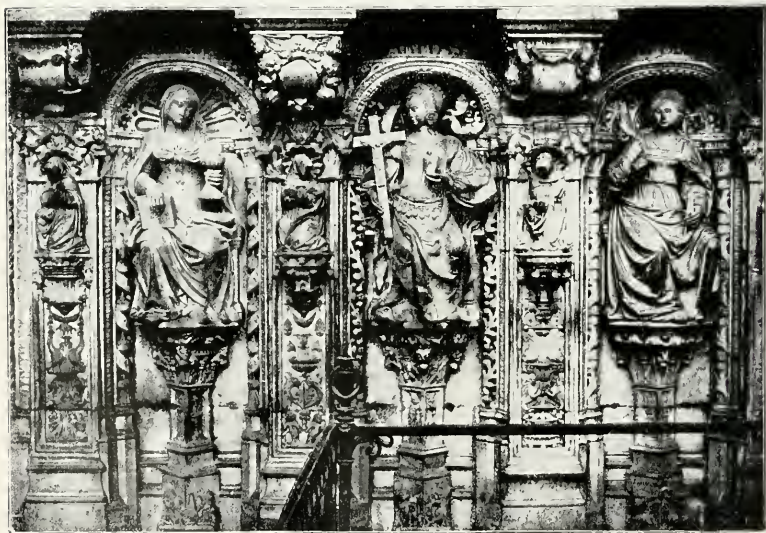
Fig. 71. Monumento al Cardinale d'Amboise.

gliosa fioritura di ornamenti, animata da una folla di statuette, Profeti, Sibille, Apostoli, Santi, Virtù (fig. 71), figure dolenti, nelle quali si vede una incerta mescolanza di gotico manierato e di stile del Rinascimento.

In Lorena la transizione è rappresentata da Ligier Richier (1500-1567), ugonotto, come non pochi altri artisti francesi di quel tempo. La sua rigida religiosità si manifesta nelle sue rappresentazioni della morte di Gesù Cristo, austere e severamente fedeli al vero. I suoi capolavori sono un altare tripartito ad Hattonchâtel (1523), con Gesù che porta la croce, la Crocifissione e la Deposizione, nella chiesa di S. Stefano a Saint-

Fig. 72. Deposizione, del Richier.

Mihiel (fig. 72). In quest'ultimo gruppo, di tredici figure, è rappresentato con somma efficacia il doloroso distacco delle donne dal cadavere di Gesù. Le prime figurazioni di tale soggetto, di stile grandioso e appassionato, conforme all'indole italiana, si hanno in Toscana, a Bologna (es. Niccolò da Bari, 1463), a Modena (es. Guido Mazzoni, 1476) e altrove. Francesco Laurana le introdusse nella Francia meridionale. Il Richier trattando lo stesso tema abolì la regolarità architettonica, la disposizione frontale e la simmetria, costruendo il gruppo in linea ascendente da sinistra a destra. L'espressione dolorosa delle figure è mitigata, la passionalità delle opere italiane è sostituita da atteggiamenti più nobili, ma alquanto convenzionali. Al Richier è pure attribuito un rilievo esistente al Louvre, che rappresenta il Giudizio di Daniele (fig. 73). A Digione la scuola borgognona durò in fiore ancora per una generazione, come dimostra il Giudizio Universale, sul frontone della chiesa di S. Michele, una delle più belle opere della scoltura francese del secolo XVI.

Intanto le pure forme italiane erano introdotte da artisti venuti in Francia fin

dal tempo di Carlo VIII, quali GUIDO MAZZONI da Modena, già ricordato, autore del sepolcro (distrutto) di Carlo VIII in S. Dionigi, e più tardi i fratelli ANTONIO, GIOVANNI e ANDREA GIUSTI da Firenze, i quali, stabilitisi a Tours, furono chiamati *les Justes*; è opera loro il sepolcro di Luigi XII e della sua consorte Anna di Bretagna in S. Dionigi (fig. 76). È in forma di sobria edicola a portici, dentro la quale, sopra un sarcofago, giacciono le figure nude dei due regi coniugi; sopra l'edicola gli stessi, in abito di gran gala, in atto di preghiera. Nel vano degli archi intorno al sarcofago le

Fig. 73. Il Giudizio di Daniele, assegnato al Richier.

statue sedute dei dodici Apostoli, e agli angoli le quattro Virtù cardinali. L'idea di figurare due volte i personaggi, la prima in tutta la magnificenza della sovranità e la seconda nella condizione comune a tutti i mortali, non è una trovata originale dei Giusti; la vediamo già nel sepolcro di Filiberto di Savoia a Brou. Questa antitesi è conforme all'indole francese, ed ha analogia con le danze macabre. Nella stessa chiesa c'è il monumento di Francesco I e della consorte, ideato dal de l'Orme in forma di arco trionfale; le statue sono di PIETRO BONTEMPS e GERMANO PILON. Il gruppo della famiglia reale in ginocchio e i due cadaveri del sarcofago sono ottimi ritratti; ma i bassorilievi del basamento (battaglia di Pavia) sono lavoro troppo delicato, che resta quasi oppresso dalla parte architettonica. In questa architettura sepolcrale, al-

Fig. 74. Ninfe nella fontana degli Innocenti.

Fig. 75. Pietà, del Goujon.

quanto monotona, Giovanni Goujon introdusse qualche nota più vivace. Dei suoi lavori giovanili abbiamo già detto; il suo capolavoro, e anche il capolavoro del secolo, è il sepolcro di Renato di Brézé a Rouen (1535-40). In basso, simile a una quercia
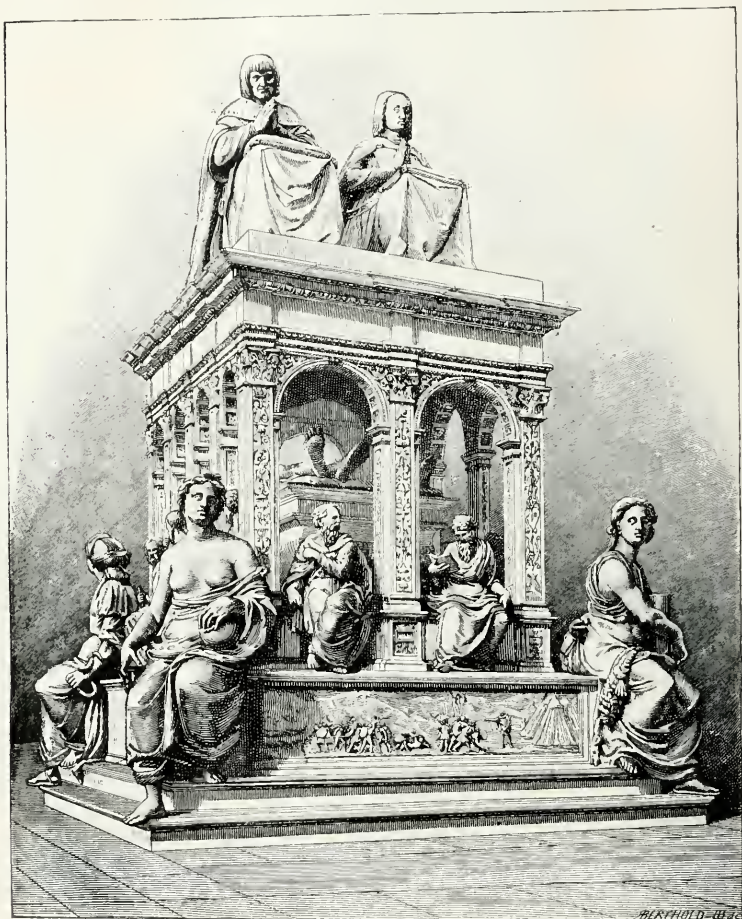
Fig. 76. Sepolcro di Luigi XII.

abbattuta, giace il cadavere seminudo; da capo un frate carmelitano, e da piedi una Madonna simboleggiano il compianto e la speranza. In alto rivediamo il personaggio, cavaliere senza macchia e senza paura, che sul suo cavallo si avvia animoso alla battaglia. Due coppie di cariatidi, snelle e vigorose, paiono volgere lo sguardo sereno

Fig. 77. Diana. Museo del Louvre.

Fig. 78. Statua sepolcrale di Fiiiberto di Chabot.

Fig. 79. Le tre Grazie, del Pilon.

alla caducità di questo mondo. Di queste cariatidi l'artista sempre si compiacque; le ripetè in forma solenne, in una sala del Louvre, dove sostengono la tribuna della musica, e le trasformò in Ninfe nei bassorilievi della fontana degli Innocenti (fig. 74) ora modificata e restaurata, leggiadre figure « di cui le membra agili e flessuose come alghe sono avvolte in tenui veli, che gareggiano in fluidità con l'acqua sgorgante dalle urne ». Ritroviamo lo stesso motivo anche in opere decorative, nei castelli di Ecouet e di Anet, dove il Goujon lavorò insieme col Lescot. E perfino in soggetti sacri, quali i bassorilievi dell'ambone di St. Germain l'Auxerrois, quel che c'è di più ammirabile è questa delicata eleganza delle membra e dei panneggiamenti. Nelle sue figure il Goujon si allontana sempre più dalla natura (fig. 75), e tende manifestamente ad un tipo di bellezza ideale, quasi come i Greci. Egli sembra un precursore del Poussin. Anche la celebre Diana del Louvre (fig. 77) seduta in atto di accarezzare un cervo — evidente allusione a Diana di Poitier — sebbene il concetto abbia saldo fondamento nella realtà, ha un atteggiamento tipico, ed una rigidezza quasi di figura araldica.

Anche Germano Pilon, artista di genio più vigoroso, cede alla tendenza grecizzante, sebbene in minor grado. Le sue « Tre Grazie » (fig. 79) destinate al sepolcro di Enrico II e sostenenti un'urna che contiene il cuore del re, sono di una eleganza un po' leziosa, e tutte le membra paiono atteggiate alla danza. Egli è più fedele al vero

e più austero nel sepolcro di Enrico II e di Caterina de' Medici in S. Dionigi, dove le statue giacenti, di marmo, nella parte inferiore, e le statuette inginocchiate, di bronzo, al sommo del monumento, sono naturali ed espressive; ma le Virtù agli angoli ricascano nel manierato. Pregevoli invece per verità e per dignità un busto di fanciullo, i busti di Enrico II, la statua in ginocchio e in abito di gala del cancelliere Renato Birago, e la statua giacente del cavaliere Filiberto di Chabot (fig. 78), tutte opere che si trovano al Louvre. Più acuti osservatori del vero ci paiono un discepolo del Pilon, Bartolomeo Prieur (1545-1611) e il contemporaneo Pietro Biard (1559-1609); il primo è autore del sepolcro del contestabile di Montmorency e dei cani che adornavano una fontana a Fontainebleau (oggi al Louvre); è del secondo una poderosa Fama che suona la tromba sul sepolcro di Margherita di Foix; tuttavia essi non seppero contrastare alla tendenza del tempo, che amava la bellezza fredda, severa ed inanimata, quale ci appare in centinaia di statue, in sepolcri, palazzi e giardini.

3. La pittura.

Il tentativo di Francesco I, il quale, facendo venire in Francia sommi artisti italiani, quali Leonardo, Andrea del Sarto e Benvenuto Cellini, si proponeva di dare nuovo impulso all'arte, non produsse buoni frutti. La Scuola raffaellesca formatasi a Mantova mandò a Fontainebleau, con a capo il Primaticcio, una colonia di pittori (il Rosso, Nicolò dell'Abate etc.) i quali istoriarono le pareti di favole in grande stile, come nel palazzo del Te a Mantova; ma da questa importazione non sorse una scuola francese. Uno scolaro del Primaticcio, Giovanni Cousin di Sens, ebbe gran fama (il Giudizio Universale al Louvre); ma oggi è giudicato un debole imitatore. Godono ancora di qualche riputazione, a non parlare della pittura sul vetro e dell'arte dell'arazzo, che produssero anche in questo tempo opere grandiose, i ritrattisti, principalmente i due Clouet, padre e figlio. Il padre, Giovanni (m. 1541), venne dai Paesi Bassi; sono di sua mano il ritratto equestre di Francesco I agli Uffizi, e un

Fig. 80. Ritratto di Francesco I, al Louvre.

altro a mezza figura, dello stesso re, al Louvre (fig. 80). In maggior numero sono le opere del figlio Francesco (m. 1572), pittore di Corte dal 1540, che fino a un certo segno può paragonarsi all'Holbein. Citiamo di lui i ritratti di Carlo IX e della consorte Elisabetta d'Austria (Vienna-Louvre).

B. SPAGNA

1. L'architettura.

Nella Spagna il mutamento di stile accompagnò le impensate e prodigiose vicende della potenza politica: l'unione dei due regni nel 1479, la cacciata dei Mori da Granata e la scoperta del Nuovo Mondo nel 1492, l'acquisto di Napoli nel 1504, e il predominio del Mondo Antico, mediante la Casa d'Amburgo, nel 1516. D'un tratto si offerse all'architettura una immensa somma di lavoro. I nuovi territori conquistati domandavano chiese, i prìncipi e i grandi volevano palazzi, le città arricchite edifici comunali, ospedali, scuole, e di tutto questo movimento si giovò la Chiesa, che sfoggiò un lusso non mai veduto di fabbriche e di decorazione.

Gli Spagnuoli fino a questo tempo non avevano scoperto in se stessi la disposizione all'arte, ed erano rimasti tributari degli stranieri. Da una parte l'arte arabomoresca, il *mudejar*, aveva creato esemplari incomparabili, specialmente nell'abitazione privata, e coi rivestimenti artistici delle pareti, le vòlte a stalattiti, i paradisiaci cortili a colonne, i giardini, le fontane, aveva di molto precorso il resto dell'Europa. D'altra parte nella costruzione delle chiese artisti francesi, fiamminghi e tedeschi avevano introdotto il gotico, che però prevalse soltanto nelle grandi città. I due stili si mantennero, abbastanza puri, fin molto avanti nel secolo XVI, esempi le cattedrali gotiche di Salamanca (1513) e di Segovia (1516), e i palazzi sorti durante il regno di Carlo V (Casa di Pilato, Casa dell'Abate, Palazzo del Duca d'Alba a Siviglia, ed altri), nei quali gli artisti mori rimasti nel paese usarono senza quasi alcun mutamento il loro *mudejar*. Intanto, fino dal secolo XV, lo stile gotico, in quelle parti che richiedevano maggior ricchezza ornamentale, come gli stalli del coro, i sepolcri, i portali, le navate, alle forme piatte del *mudejar* aveva applicato prodigamente i motivi del gotico fiammeggiante; di qui sorse un nuovo stile che gli Spagnuoli, con molta proprietà, chiamano *estilo florído*. I principali esempi di questo stile sono S. Juan de los Reyes a Toledo, il cortile del palazzo dell'Infantado a Gundalajara e la Cappella Reale a Granata. Ad esso, dopo il 1480 circa, si vengono mescolando elementi decorativi del Rinascimento, viticci, arabeschi, urne con alberetti, medaglioni, candelabri ecc., in tanta copia che verso il 1500 l'elemento gotico scompare, e ne sorge uno stile somigliante allo stile misto francese, che dagli Spagnuoli è detto *estilo plateresco*, ossia stile da orefice, non perchè sia stato inventato dagli orefici, ma perchè questi, nell'esecuzione di ciborii in forma di torricelle sopraccariche di ornati, condussero tale stile all'estremo sforzo. Autori delle più famose opere di stile plateresco (a Cordova, Santiago, Siviglia, Valladolid ed altrove, dal 1518 al 1590) sono un tedesco, Enrico Harfe (Arphe), immigrato a Leon, suo figlio Antonio e suo nipote Giovanni d'Arphe.

Inizi del Rinascimento. — Il plateresco è lo stile del primo periodo del Rinascimento spagnuolo. Come esemplari della mescolanza da cui esso risulta si citano

i chiostri di S. Giacomo di Compostella (cominciati nel 1511) e della Cattedrale di Leon (cominciata nel 1520), e la facciata del convento di S. Marco, pure a Leon, opera di Giovanni di Badajoz (cominciata nel 1514). Anche l'Università di Salamanca ha nel suo portale (1515-1530) un bel saggio di quest'arte abbagliante; è un contesto ricchissimo e pur leggero di pilastri, stemmi, rilievi e arabeschi, che hanno del gotico primitivo. E non è un caso che il primo maestro dello stile plateresco sem-
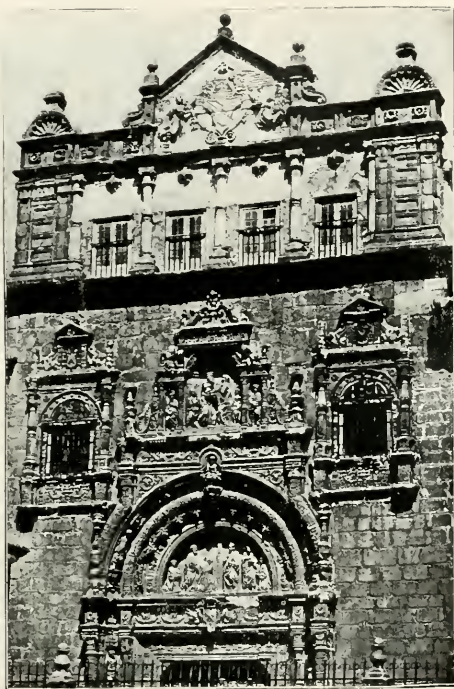
Fig. 81. Ospedale della Santa Croce a Toledo.

plificato sia uno straniero, Enrico de Egas. Figlio di un artista fiammingo detto Annichino (Jan van Eyckens), molto operoso nello stile gotico, e che nel collegio della Croce a Valladolid (1480-92) aveva anche dato un saggio del più bello stile fiorito, Enrico de Egas, nella facciata dell'Ospedale della Croce a Toledo (1504-1514. fig. 81) ci presenta una mascheratura, che nei particolari non ha più nulla di gotico, ma manca affatto di serietà architettonica. Le forme sono del Rinascimento, ma hanno del posticcio e del dozzinale. Nè diverso giudizio merita la Cattedrale di Salamanca, cominciata nel 1520, dove la pianta e il sistema sono gotici, e i pilastri sono mascherati da mezze colonne, pilastri e architravi di stile corinzio. Siffatti ibridismi nella costruzione delle chiese sono frequenti fino alla metà del secolo.

Maggiore spontaneità e leggiadria si osserva nelle facciate delle case e più ancora nei cortili. Il Palazzo Comunale di Siviglia (1427), opera di Diego de Riano (fig. 82), è una fantasia di colonne e mezze colonne, pilastri, architravi e fregi, ma senza il minimo tentativo di collegare organicamente i vuoti coi pieni. Un altro capolavoro di tale arte disinvolto e grazioso è il cortile e lo scalone, di effetto oltremodo pittoresco, del Palazzo Episcopale di Alcalà (1534), opera di un grande maestro dello stile plate-
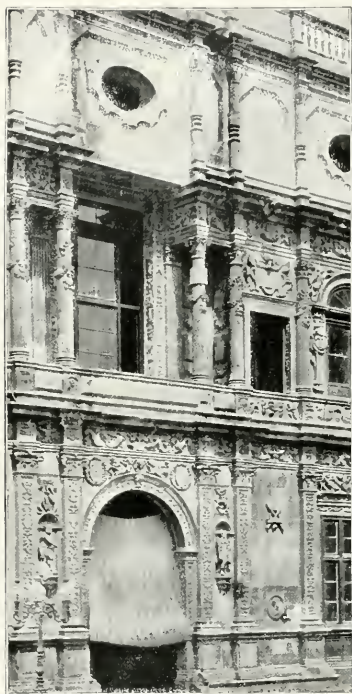
Fig. 82. Palazzo Comunale di Siviglia.
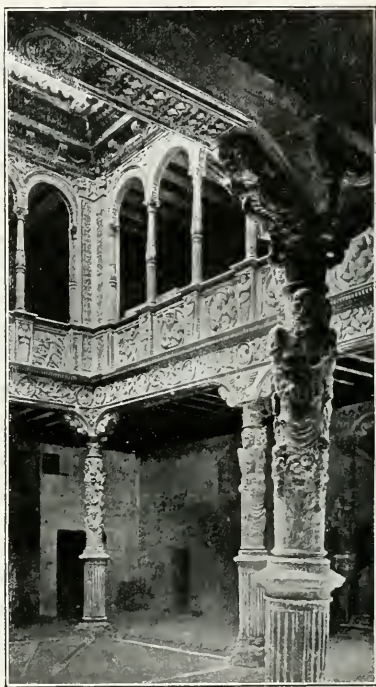
Fig. 83. Cortile della Casa Zaporta a Saragozza.

resco, Alfonso de Covarrubias; ma forse è superato, quanto a prodigalità ornamentale, dai cortili, purtroppo per la maggior parte deplorevolmente trascurati, di certe case cittadinesche, quale ad esempio la casa Zaporta a Saragozza (fig. 83). L'aspetto severo, quasi di fortezza, di un palazzo di famiglia nobile, fu felicemente inteso dall'autore del Palazzo Monterey a Salamanca, il quale limitò la decorazione, di arcate di stile romano, al piano superiore del corpo principale e ai corpi angolari sopraelevati. La sobria distribuzione della parte ornamentale, collocata in alto, è una trovata così sapiente e di così bell'effetto, che è da maravigliarsi che nel periodo del Rinascimento non sia stata più largamente applicata.

Nel Portogallo, che sotto Emanuele il Grande (1495-1521) ebbe un breve periodo di splendore, lo stile misto (*arte manuelina*) produsse opere anche più varie e fantastiche delle spagnuole, perchè alle forme moresche, gotiche e italiane altre se ne aggiunsero, venute d'oltremare, dall'Inghilterra e fino dall'India. Il mago che da questo guazzabuglio seppe ricavare una specie di linguaggio architettonico dei fiori fu Giovanni di Castilho (1490-1550). La parte superiore della *Capellas imperfetais* a Batalha, il coro dei Cavalieri di Cristo a Thomar, il chiostro del convento di Belem sono le sue opere principali, e per giocondità di trovate ed esuberanza ornamentale sono superiori agli esemplari spagnuoli.

Fig. 84. L'Escorial.

Il pieno Rinascimento. — È facile comprendere che un occhio educato all'italiana si sentisse offeso da tali eccessi. E nella Spagna come in Francia il mutamento fu promosso dalla Corte e dalla nobiltà, che conoscevano l'Italia, e fu anche più radicale. L'arte popolare fu soffocata dal freddo alito dell'esotismo. Dopo che Carlo IV concepì l'infelice idea di costruire un palazzo, a un di presso nello stile del Sanmicheli, al posto dell'Alhambra (1526, per fortuna tale idea fu presto dismessa), gli eruditi e i fanatici intenditori del « grecoromano », come lo chiamavano, prevalsero nelle scuole e nelle accademie, si confermarono nella loro fede con viaggi in Italia e traduzioni di trattati italiani, ed uno di questi profeti arrivò a proclamare che « gli ordini classici erano un dono diretto di Dio agli Ebrei per la costruzione del Tempio ». Come in In-

ghilterra, il grande Palladio fu riconosciuto come il vero rivelatore dell'antichità, ed imitato con zelo pedantesco. Filippo II dall'indole sua era come predestinato a confermare anche nell'architettura la conversione della Spagna al Romanesimo. È sua creazione l'Escorial (1563-81, fig. 84) presso Madrid, in una squallida solitudine a piè di aspri monti; è convento, chiesa, reggia, sepolcreto, biblioteca, galleria, tutto in uno. È un vastissimo quadrilatero, suddiviso internamente in sedici cortili; le sale con volta a botte, i porticati, le scale, tutto è rigido e severo; l'interminabile ripetizione di semplici pilastri dorici e jonici produce una monotonia che rispecchia l'anima del bigotto monarca; ma per merito dell'Herrera non è privo di pregi architettonici. Il piano fu ideato dallo stesso Filippo II; il disegno è di Giovanni Battista di Toledo († 1567), e il suo scolaro Giovanni da Herrera (1530-97) proseguì e terminò l'immane costruzione. È opera sua, e gli fa onore, la chiesa che occupa il centro dell'edifizio. Come principale maestro del grecoromano e uomo di fiducia del Re, cominciò, in proporzioni gigantesche, la Cattedrale di Valladolid (1585), costruì la Borsa di Madrid, iniziò la costruzione della villa di Aranjvez; il suo arido scolasticismo palladiano durò molto avanti nel secolo XVII.

2. La scoltura nel secolo XVI.

La produzione della scoltura spagnuola, ancora durante il dominio dello stile plateresco, è così prodigiosamente abbondante, che non possiamo diffonderci in particolari. Nella decorazione architettonica le statue a figura intiera, le teste, i bassorilievi hanno maggior parte che altrove, e non sono cose dozzinali, ma opere di pregio, perchè molti architetti furono anche scultori. D'altra parte alla scoltura in legno i colossali e ricchissimi altari (*retablos*) offrivano un campo molto più vasto e rimunerativo che non in Germania e nei Paesi Bassi. Si aggiungano i molti e sontuosi sepolcri e le statue isolate. Ciò favoriva il concorso di artisti stranieri, in gran numero, olandesi e principalmente italiani. Non è il caso di fare la storia degli stili, perchè questi artisti portavano tale e quale in Ispagna il loro gusto, oppure passavano d'un salto dal gotico al michelangiolesco.

Fig. 85. Dal *Retablo major* di Toledo.

1. Lo stile plateresco, largo e un po' pesante, nella scoltura è rappresentato da due maestri, che avremmo già dovuto nominare come architetti: Diego de Siloe, che lavorò a Burgos e a Granata, con molta vivacità e fecondità, e Filippo Vigarni di Langres († 1543) il quale a Burgos, Granata e principalmente a Toledo (*Retablo major*, fig. 85, altri altari e stalli del coro della Cattedrale), venne trasformando il suo stile in modo quasi incredi-

bile. Suo fratello Gregorio, a Toledo, eseguì con molta leggiadria la decorazione interna della Porta dei leoni e della Porta dell'orologio. Più profondamente affezionato al gotico è Pietro Millan (dal 1505 in poi), che lavorò nella Cattedrale di Siviglia (decorazione della porta, Madonna del Pillar, ecc); invece Damiano Forment († 1535), squisito artista, in breve tempo dalle ultime forme del gotico (altare nella Cattedrale di Saragozza, 1509) passò a quelle del Rinascimento più maturo (altar maggiore a Huesca).

2. Dei sepolcri, puramente italiani, meritano ricordo, in primo luogo, i due sepolcri reali nella Cappella maggiore di Granata, nei quali è evidente l'imitazione del Sansovino; quello di Ferdinando ed Isabella è del fiorentino Domenico Fancelli, e quello di Filippo e Giovanna di Bartolomeo Ordonez di Barcellona († 1520). Anche il grande scultore nazionale di questo secolo, Alonso Berruguete (1480-1561), dopo il suo ritorno da Roma nel 1520 non seguì altra via. Il suo sepolcro del cardinale Tavera a Toledo (1554), con una stupenda figura giacente, si direbbe la continuazione dei sepolcri di Granata. Col tempo, per influenza delle ultime opere di Michelangelo, usò forme più poderose e movenze più appassionate (bassorilievi nel transcoro e stalli, Trasfigurazione di Cristo, nella Cattedrale di Toledo), con una intonazione che è già decisamente barocca. Per questa via s'incamminarono con animo sicuro i grandi scultori in legno del secolo XVI, Gaspare Becerro (1520-71), Giovanni de Iuni († 1577) e Gerolamo Hernandez, i quali nei grandi *retablos*, nei gruppi e nelle figure isolate, a colori, senza risparmio di lagrime e di sangue, precorrono le forme violente e atroci del secolo seguente.

C. IL RINASCIMENTO IN GERMANIA

1. L'architettura

L'architettura del Rinascimento si propagò in Germania in modo affatto diverso da ciò che avvenne in Francia. Bisogna fare una esatta distinzione tra la conoscenza delle forme del Rinascimento e l'introduzione dello stile nell'architettura. Le forme ornamentali cominciano ad entrare nell'uso degli incisori in legno e in rame ed a divenir paesane fin dal principio del secolo XVI. Anche i pittori le studiavano con amore e se ne servivano. L'ornamentazione piana del Rinascimento acquista presto il favore universale, e si presta alle più varie applicazioni. I pittori adornano volentieri il fondo dei quadri con colonnati all'italiana (fig. 86); gli scultori si provano a figurar putti, imitando quelle graziosissime forme infantili, in cui il Rinascimento italiano fu inesauribile. Anche nelle arti minori abbondano i motivi italiani, e così nella decorazione si viene affermando il nuovo stile. L'architettura viene subito dopo, e la sua evoluzione segue una linea curva. Dapprima si imitano fedelmente le forme decorative del Rinascimento dell'Alta Italia, e si costruiscono edifizi di carattere affatto italiano. Verso la metà del secolo sorgono molti ingegni originali, i quali, mediante una ornamentazione particolare, tentano di collegare strettamente il nuovo stile con le esigenze del genio nazionale. Verso la fine del secolo i modelli italiani tornano a prevalere. Ma gli artisti non li ammirano più con l'ingenuità di prima; si compiacciono di quella squisitezza di forme, ma procedon secondo principii teorici. Nella storia dell'architettura

Fig. 86. Invenzione della Croce, di Bartolo Beham. Monaco.

del Rinascimento in Germania ci sono dunque tre periodi ben distinti. Ma nell'àmbito dei singoli periodi non vi è una rigorosa unità e neppure uniformità nel modo di trattare le forme. A spiegare questo fenomeno giova notare che in molti casi soltanto la parte decorativa appartiene al Rinascimento, ma nel piano e nell'organismo costruttivo perdura la tradizione gotica, da lungo tempo nazionale.

Così fin da principio nel Rinascimento tedesco si manifesta un dissidio, tanto più forte in quanto la conoscenza dell'architettura del Rinascimento non fu desunta
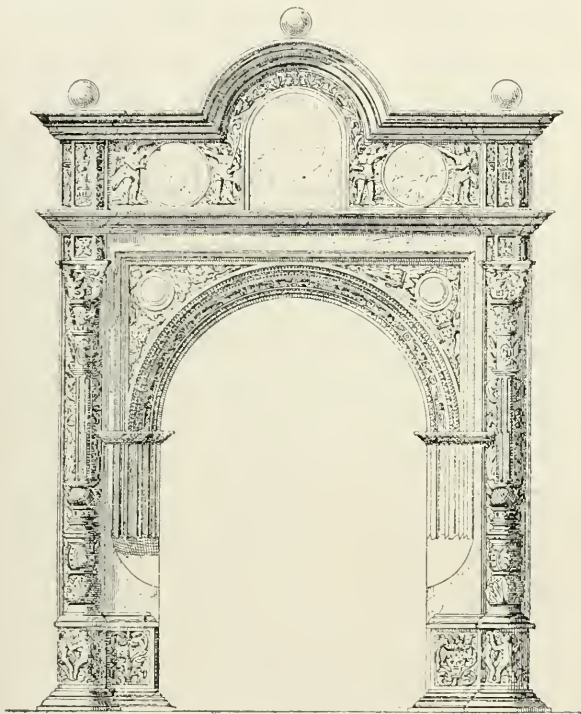
Fig. 87. Portale del Castello di Hartenfels presso Torgau.

unicamente dalle fonti italiane, ma specialmente verso la fine del secolo XVI si affermò l'influenza di esemplari francesi, ed anche fiamminghi e olandesi nella Germania settentrionale. Una grande differenza vi è anche tra le opere di architetti tedeschi che studiarono in Italia, e quelle di artisti italiani che vennero a lavorare in Germania, e non furono pochi. Specialmente in Baviera e nelle provincie austriache, dove i sovrani avevano vincoli di religione, di politica e di parentela con prìncipi italiani, e nelle finitime regioni slave fino alla Polonia gli artisti italiani furono accolti con gran favore. In alcune opere il carattere italiano è così schietto ed evidente, che soltanto la ragione

Fig. 88. Biblioteca del Palazzo Fugger in Augusta.

geografica impedisce di classificarle nel Rinascimento italiano; tali sono ad Augusta la cappella Fugger nella chiesa di S. Anna (costruita dal 1509 al 1512, e decorata nel 1518, probabilmente da Pietro Flötner) e la biblioteca (falsamente denominata « sala
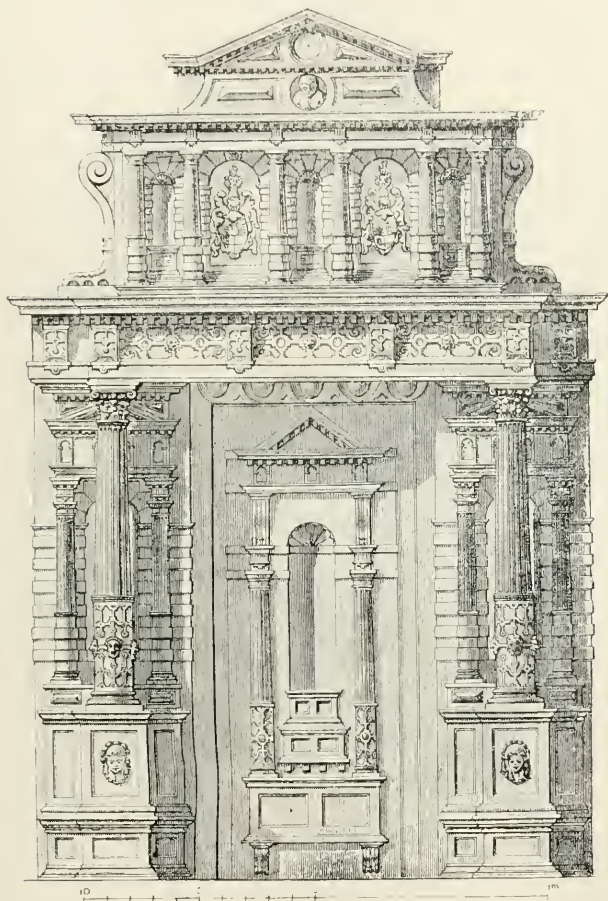
Fig. 89. Porta della Sala della Farmacia del Palazzo Comunale di Hildesheim.

del bagno ») nel palazzo Fugger, decorata dal 1571 al 1572 (fig. 88), e a Praga la villa che Paolo della Stella cominciò a costruire per Ferdinando I nel 1538. Ma non di rado gli architetti italiani facevano qualche concessione alle consuetudini locali, oppure si valevano di operai del paese, i quali davano qualche carattere tedesco alla

costruzione. C'è una notevole differenza, secondo che le fabbriche furono costruite per ordine di prìncipi, o di città imperiali; queste per lo più erano conservatrici, e fedeli ai concetti e alle forme tradizionali più che non i prìncipi, i quali erano più propensi all'esotismo, e per amore di varietà facevano venire gli artisti da lontani paesi. Perciò nelle città imperiali l'architettura è più costante, e conserva meglio il carattere paesano.

All'arte del tagliapietra il Rinascimento tedesco deve la miglior parte dei suoi pregi e dei suoi effetti. Invece l'ordinamento armonico delle facciate e le proporzioni delle membrature assai spesso lasciano a desiderare, e dove troviamo questi pregi, quasi sempre sono dovuti alla collaborazione di Italiani, od all'influenza dello stile italiano. Gli artisti tedeschi non erano troppo fedeli alle regole di Vitruvio e dei trattatisti italiani; ciò appare dai manuali di architettura e di prospettiva pubblicati in Germania. Ad esempio, nel 1591 Wendel Dietterlein pubblicò a Strasburgo un libro intitolato: « Architettura. Della distribuzione, simmetria e proporzione dei cinque ordini di colonne » dove comincia col dare la spiegazione dei noti cinque ordini. Ma nel corso dell'opera la sua sbrigliata fantasia si sbizzarrisce nella decorazione arbitraria dei singoli membri, nell'invenzione di pilastri, portali, altari, fontane, etc., con profusione di ornamenti. È vero che siffatti disegni non sono la norma della pratica costruttiva di quel secolo; ma è indiscutibile, che anche in esso il collegamento formale dei membri costruttivi appare molto debole, e che gli artisti si dànno di preferenza alla decorazione, specialmente delle parti più in vista. L'effetto artistico spesso è tutto nei portali (figg. 87 e 89), nei veroni (fig. 90), e massimamente nei frontoni a gradinata (figg. 91 e 92); cosicchè questi elementi appaiono quasi estranei al complesso della costruzione, e stanno da sè. Perciò il meglio è da cercare per lo più nelle piccole costruzioni indipendenti, come vestiboli, atrii, loggie (fig. 103), fontane e sepolcri architettonici.

Fig. 90. Balcone di una casa a Colmar.

All'architettura tedesca del Rinascimento manca inoltre quella logica articolazione dell'edifizio, di cui gli Italiani, dal Brunelleschi a Benedetto da Majano, diedero

esempi così belli ed evidenti. Non appare il collegamento tra le singole parti, e non soltanto per essere le giunture mascherate dall'eccessiva decorazione. Pare che si studiasse anzi il modo di nasconderle, perchè meno manifesto apparisse il distacco e l'isolamento tra le varie parti della fabbrica. La massa è come in movimento, digrada e si snoda in profili e risalti, si rompe in veroni, e ascende lietamente fino al culmine, che è la cosa a cui più si teneva. Tutto ciò avviene con una certa oscurità mistica, senza precisione e senza energia. Quando si vuol definire il carattere di questa architettura
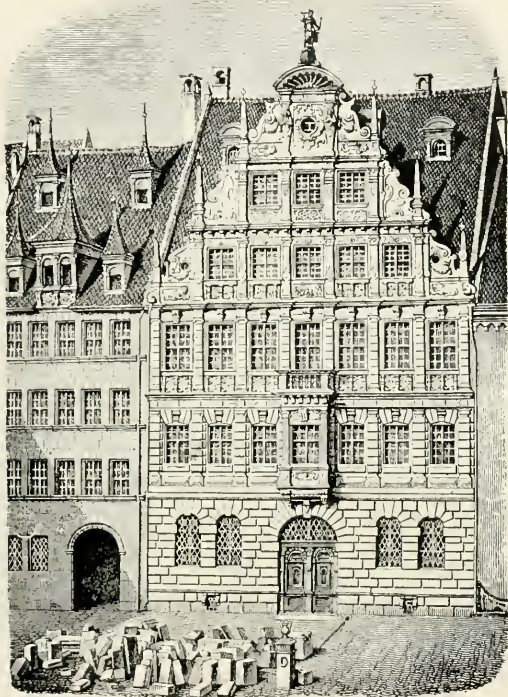
Fig. 91. Casa Peller a Norimberga.

si dice che è comoda, agiata, riposata e nulla più. Mentre nel gotico la razionale disposizione spesso fa pensare alla chiarezza e concisione di un sonetto, questo nuovo stile ha piuttosto la mollezza e indeterminatezza della poesia degli ultimi *Minnesingeri*.

Il Rinascimento tedesco differisce dall'italiano non solo nella predilezione che esso ha per l'elemento decorativo. Non si può dire che nell'architettura italiana la decorazione sia cosa secondaria! Ma in Italia il senso dello stile salvò dalla degenerazione la parte decorativa, e si applicò anche ai mobili ed arredi, che assumono un carattere monumentale. In Germania invece, nella pienezza del Rinascimento avvenne

il contrario: vediamo le varie forme di mobili penetrare nell'architettura e fornire alla decorazione gli elementi principali. Il che si spiega, ricordando che fino dagli ultimi tempi del gotico le industrie artistiche si erano saldamente costituite, e anche nell'architettura i Tedeschi erano avvezzi ad apprezzare soprattutto la ricchezza, la finitezza e la perfezione tecnica delle singole parti. Non è già che le regole architettoniche siano applicate alle industrie artistiche; al contrario, alle varie parti di una fabbrica si applicano i modelli dei varii mestieri. Le colonne, per lo più collocate sopra un alto piedistallo, non solo sono accuratamente scanalate ed ornate di sculture in basso, ma

Fig. 92. Palazzo Comunale di Brema.

talora prendono la forma di un candelabro o di un balaustro, oppure sono rivestite di scanalature oblique e di nastri ad imitazione dei lavori di metallo.

Anche nei fregi e nelle decorazioni dei riquadri sono frequenti i motivi nastriformi a forte rilievo, proprii dell'intaglio in legno. Spesso i nastri sono arrotolati, nella forma già descritta altrove, e si trasformano in cartocci, cosicchè nella loro forma definitiva non si vede più se derivino dai grotteschi o dagli ornamenti grafici. Questo arbitrario modo di trattare le varie materie, applicando ad una le forme proprie di un'altra, è carattere singolare dello stile ornamentale tedesco. Gli ornati adatti ai lavori di metallo si applicarono al legno, la pietra fu trattata come il legno, e viceversa. Un esempio tipico di questo scambio di forme si ha in una porta, di età già tarda (1620)

nella fortezza di Coburgo; giova confrontarla col portone, contemporaneo, del Palazzo Comunale di Norimberga. L'amore dei lieti ornamenti, proprio dell'arte decorativa tedesca, condusse ad esagerazioni, alle quali gli artisti più severi non tardarono ad opporsi vigorosamente. È innegabile che l'esuberanza dei particolari nuoce all'effetto complessivo, e che lo sfoggio di perizia tecnica toglie genialità all'idea artistica. Ma questa tendenza era già in germe negli ultimi tempi dello stile gotico,
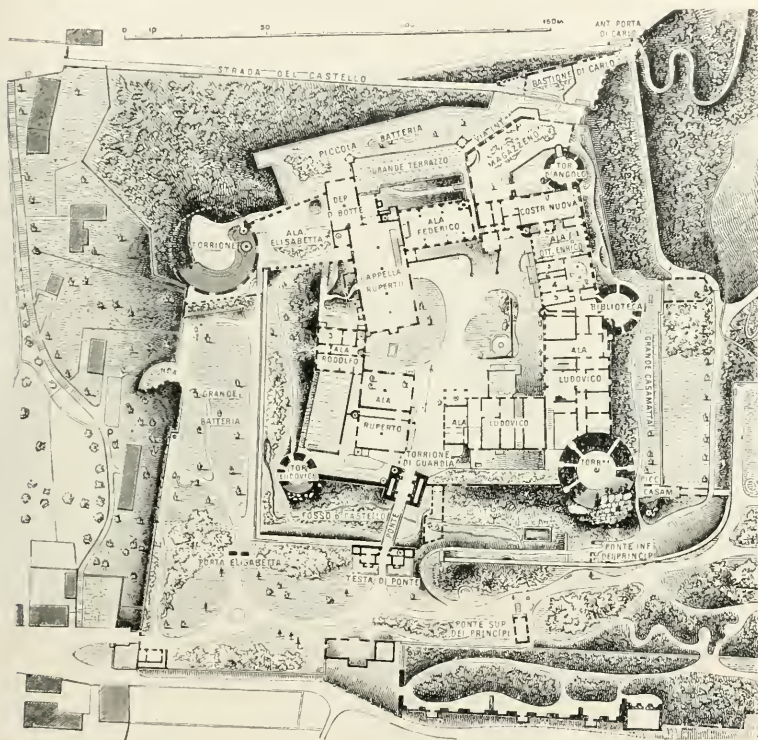
Fig. 93. Pianta del Castello di Heidelberg.

e per forza di cose divenne una necessità naturale, cooperando al meritato trionfo delle industrie artistiche.

Il castello, in Germania come in Francia, è il tema principale dell'architettura. A dir vero, pochi sono i castelli costruiti in una sola volta; per lo più alle fabbriche antiche si aggiunsero senza scrupoli nuove costruzioni; ne risultò una pianta irregolare, anche perchè nelle abitazioni principesche non fu d'un tratto abolito il tipo del castello medioevale, ma piuttosto conservato in quanto era possibile. Del castello restano non soltanto le costruzioni avanzate a scopo difensivo, i fossi e le doppie porte,
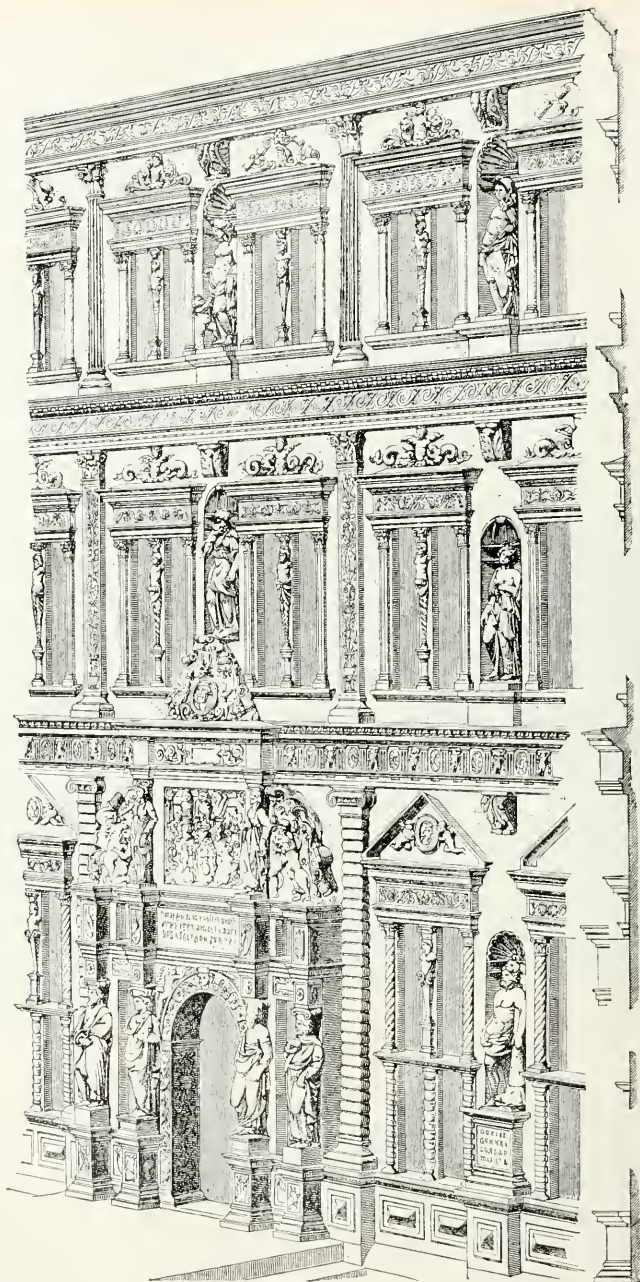
Fig. 94. Castello di Heidelberg. Parte della facciata della costruzione di Ottone Enrico.

ma anche le torri e l'aggruppamento dei vari corpi di fabbrica intorno ad un cortile comune. Altro elemento medioevale sono le scale a chiocciola dentro torricelle agli angoli e in mezzo dell'edifizio. Sono invece una concessione allo stile del Rinascimento i portici che circondano in tutto o in parte il cortile.

Il carattere di maniero medioevale è evidente nel castello di Heidelberg, detto a ragione il gioiello del Rinascimento tedesco (fig. 93). L'ingresso era difeso da una testa di ponte, e parecchie poderose torri, alcune delle quali costruite nel secolo XV, rendevano il sito più formidabile. Il cortile è chiuso da una serie di fabbriche di vari
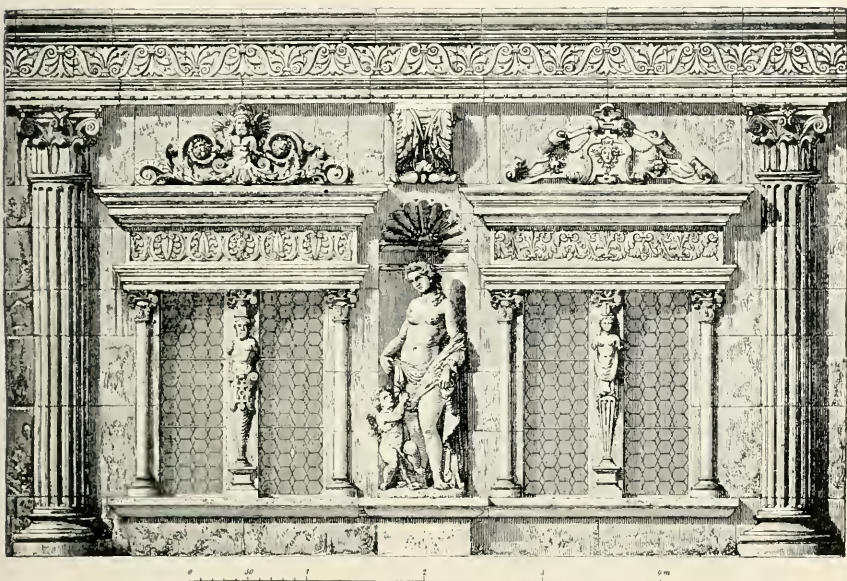
Fig. 95. Castello di Heidelberg. Parte del piano superiore della costruzione di Ottone Enrico.

tempi; tutti gli Elettori Palatini, da Lodovico V (1508-1544) a Federico V, effimero Re di Boemia (m. 1632), gareggiarono nell'abbellire il castello avito. Tra queste fabbriche magnifica è quella che Ottone Enrico cominciò nel 1556; un vasto rettangolo con una facciata (fig. 94), la quale, se non raggiunge le armoniche proporzioni dei capolavori del Rinascimento italiano, è tuttavia ammirabile per la bellezza della decorazione scultoria, e per l'effetto che risulta dalla gradazione dei piani sovrapposti, e dal sapiente e organico riempimento dei piani verticali. Una scala scoperta conduce al portale del pianterreno rialzato, dov'era il gran salone; perciò l'ingresso è ragionevolmente grandioso. Poderosi pilastri a bozze molto sporgenti, con capitelli ionici, dividono la facciata in cinque campi, dei quali il mediano contiene il portale, e ciascuno dei quattro laterali due finestre frammezzate da nicchie con statue. Nel primo piano, sopra il pianterreno, i campi sono divisi da pilastri a specchi con delicati ornamenti,
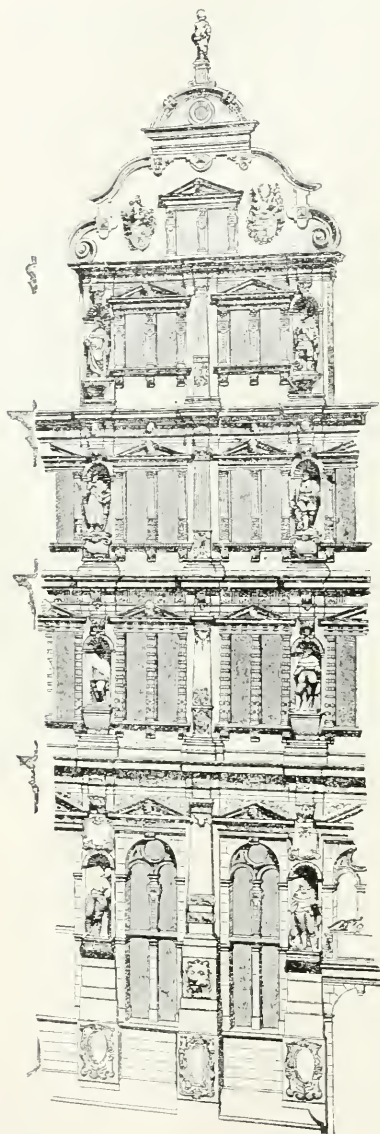
Fig. 96. Castello di Heidelberg.
Parte della facciata della costruzione di Federico V.

e nel secondo da mezze colonne scanalate, queste e quelli con capitelli d'ordine composito. Le nicchie e le statue si ripetono nei due piani superiori (fig. 95); un tempo l'edifizio era terminato da frontoni. Le finestre sono bifore, coronate da figure alate e divise da cariatidi o telamoni. Chi sia il vero creatore del palazzo di Enrico Ottone, finora non si sa. Risulta da documenti che vi ebbero parte gli architetti Gaspare Fischer e Iacopo Heyder, nonchè lo scultore Anthony, sostituito nel 1558 da Álessandro Colins di Malines. Ma nessuno di loro fu il geniale ideatore dell'edifizio. Sono tuttavia importanti, sebbene in generale, alcune analogie coi castelli di Brieg nella Slesia (dal 1547 in poi) e di Julich nel Basso Reno (1549-61), l'uno e l'altro dovuti a maestri italiani, che però fecero molte concessioni alle consuetudini tedesche. « Così anche il palazzo di Ottone Enrico appartiene a quella scuola sincretistica che prevale dopo la metà del secolo XVI, e tenta di fondere insieme elementi italiani, fiamminghi e tedeschi; ciò posto, la questione della nazionalità dell' autore (che probabilmente non sarà mai risolta) ha importanza secondaria » (Dehio). Nicchie con statue si vedevano già nei palazzi comunali del Belgio nel secolo XV, e nel Palazzo comunale di Julich. Ma non c'è nei Paesi Bassi alcun edifizio, che senz'altro si possa ritenere come il modello di quello di Heidelberg; d'altra parte, nei pilastri, nelle cornici, nelle mezze colonne è così evidente l'impronta italiana, che non si può stabilire la derivazione immediata dell'edifizio da un esemplare determinato.

Nel 1601 sul lato settentrionale del cortile fu iniziato il palazzo detto di Federico V (fig. 96) somigliante nel disegno della facciata a quello di Ottone Enrico, ma con forme più vigorose; purtroppo

fu malamente restaurato, con arcaismo eclettico, da Carlo Schäfer. Qui conosciamo l'autore della parte scultoria, che è Sebastiano Götz di Coira. Dagli archivi risulta che i lavori furono diretti da Giovanni Schoch, il quale probabilmente fu anche autore del disegno; sono di questo maestro il Palazzo Comunale di Strasburgo e il castello di Gottesau nel Baden. Si sa che il castello fu in parte distrutto dagli eserciti francesi nel 1689 e nel 1693.

Nel corso del secolo XVI sorsero molti altri magnifici castelli principeschi, tra

Fig. 97. Stoccarda. Sala della « Casa del Piacere ».

i quali quello di Stoccarda nel 1553, a cura del duca Cristoforo. L'esterno dell'edifizio è semplice e massiccio, ma il cortile è chiuso da un loggiato a tre piani, con colonne scanalate ed archi depressi. Presso il castello sorgeva, e ciò è indizio di un mutamento nei costumi delle Corti e del cresciuto amore delle delizie, la cosidetta « casa di piacere » rovinata nel 1846. Di fuori essa era cinta di portici, e nell'interno a terreno conteneva una sala a volte sostenute da colonne, con tre bacini d'acqua nel mezzo (fig. 97) ed un'altra grande sala al piano superiore. Autore di questo castello fu l'eccellente architetto Giorgio Beer, dal 1575 a servizio del duca Ludovico del Württenberg; la costruzione durò quasi dieci anni (1584-93), e nel collaudo il Beer fu aiutato da Enrico Schickhardt (1558-1634), architetto che in seguito molto viaggiò e lavorò.

Anche i duchi di Baviera fecero costruire molti edifizi, quali il castello di Landshut (1536) di cui il cortile è opera di artisti italiani, il castello di Trausnitz presso
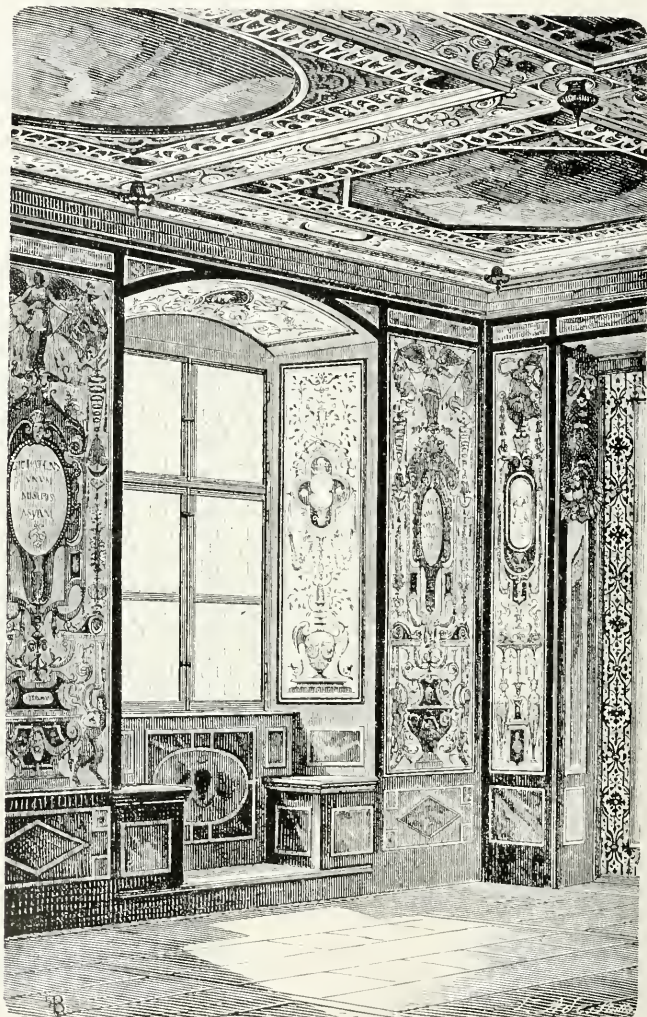
Fig. 98. Stanza del Castello di Trausnitz presso Landshut.

Landshut, e molte chiese e palazzi a Monaco. Nella disposizione il castello di Trausnitz somiglia alle rocche medioevali, e ha qualche parte gotica. L'ornato pittorico delle

sale del piano nobile (fig. 98) fu eseguito sotto i duchi Alberto V e Guglielmo V, sopra modelli italiani o da artisti che studiarono in Italia. A Monaco circa il 1567 sorsero due poderosi edifizi, di stile del Rinascimento ma di schietto spirito tedesco, l'« *Antiquarium* » e la Zecca, opere dell'insigne architetto Egkl di Monaco. La reggia di Monaco, edificata circa il 1600 sotto Massimiliano I, sul luogo di un palazzo più antico, contiene sei cortili comunicanti, di varia forma e grandezza e bene ordinati. La decorazione è principalmente pittorica. La facciata del cosidetto cortile imperiale ha un doppio ordine di pilastri con nicchie e riquadri, dipinti in grigio sopra
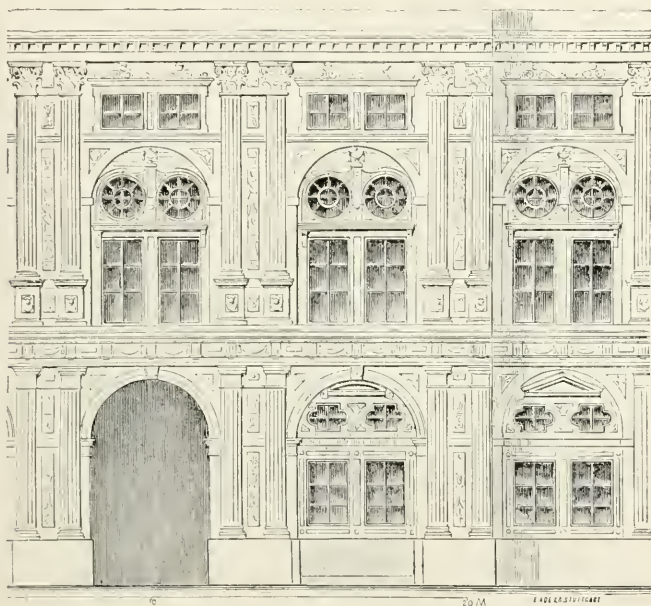
Fig. 99. Dal Cortile Imperiale di Monaco.

grigio (fig. 99). Il carattere della decorazione, gli stucchi colorati che inquadrano grotteschi con soggettini di genere, sentono dell'italiano; infatti la costruzione fu diretta da un italianizzante, Pietro de Witte o Pietro Candido, ed eseguita da artisti italianizzanti.

Dell'attività edificatrice di Ferdinando I abbiamo già detto. Il suo esempio fu imitato, quando i tempi si fecero più quieti, dalle principali dinastie tedesche. Nei documenti troviamo nomi di maestri tedeschi e italiani; prevalgono tuttavia, nella costruzione sia di fortezze che di palazzi, gli Italiani; ciò che facilmente si spiega nelle provincie meridionali confinanti con l'Italia, come la Carinzia e il Tirolo. Ma le forme costruttive italiane si ritrovano anche in luoghi lontani dalle Alpi; il che è effetto dei gusti personali dei prìncipi e dell'indirizzo prevalente nei paesi cattolici. Oltre ad al-
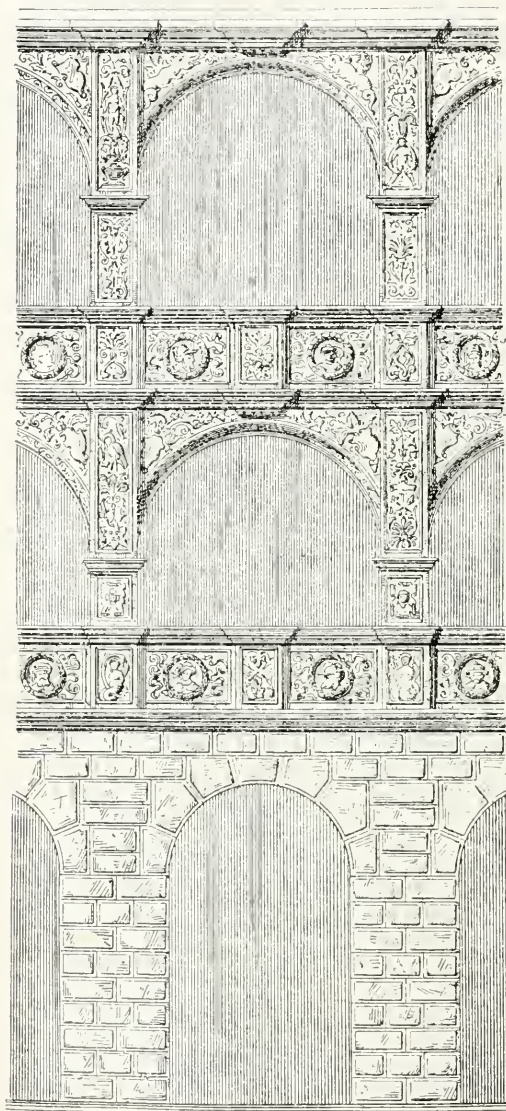
Fig. 100. Loggiati del « bel cortile » de Castello di Plassen.

cuni esempi isolati, come il castello di Schalaburg presso Mölk, col suo cortile chiuso da portici marmorei, e il castello dei Piasti a Brieg nella Slesia (cominciato nel 1547), c'è a Praga un intiero gruppo di edifizi dove si vede trapiantato lo stile italiano, compresa la decorazione tutta italiana a graffito. I tentativi cominciati nel castello di Praga furono proseguiti in quello di Stern presso Praga (circa il 1560), famoso per i suoi stucchi, e nelle costruzioni ordinate da Rodolfo II nel castello di Praga e nella villa Waldstein. Sono opere che piacciono all'occhio, ma essendo state eseguite in forme derivate da paese straniero, non hanno importanza nella storia dell'arte propriamente tedesca.

Nella Franconia sono degni di menzione il castello di Offenbach sul Meno, con tre piani di loggiati ad archi, sorretti da pilastri e colonne di bella forma, costruito dal 1572 al 1578, il poderoso e massiccio castello di Aschaffenburg, opera di GIORGIO RIEDINGER (1606-1613) e il castello di Plassen presso Kulmbach (fig. 100), già sede dei margravi di Brandeburgo. Ciascuno di questi castelli differisce dagli altri, e tutti sono opera

di maestri tedeschi. Nel castello di Aschaffenburg si vede a maraviglia la transizione dall'antico castello al nuovo stile; ma questo lungo processo di trasformazione appare anche più evidente nelle grandiose rovine del castello di Wertheim, dove si possono osservare tutte le fasi, dai primitivi fino alle ultime raffinatezze, nel corso di cinque secoli. Importerebbe molto stabilire se per necessità, e in qual grado, le varie costruzioni siano state sparse qua e là in giardino, se il caso, od un capriccio, od

Fig. 101. Ala orientale del Castello di Torgau.

un disegno prestabilito abbia creato un'armonia artistica tra gli edifizi e l'ambiente. È certo che nel secolo XVI gli architetti tedeschi si occupavano di proposito dei giardini, e ne è prova il disegno del *Lustgarten* di Berlino, posto tra il Castello e la Sprea. Ma purtroppo, qui come altrove, i disegni di quel tempo furono alterati o disfatti nei secoli seguenti.

Nella Sassonia superiore l'architettura del Rinascimento penetrò assai presto. Il castello di Torgau fu costruito dall'elettore Giovanni Federico il Magnanimo, sopra un piano preesistente. C'è un grande cortile irregolare, chiuso da ogni parte da fabbriche, delle quali è specialmente ammirabile l'ala orientale, per la ricchezza della decorazione e le due scale esterne, che mettono a una torricella, contenente una scala

girante di audace costruzione (fig. 101). Anche del castello di Dresda, recentemente restaurato, la parte più bella è il grande cortile; le fabbriche principali furono costruite dal duca Giorgio e dal principe elettore Maurizio. Il cortile era ornato di affreschi, aveva quattro torricelle angolari, contenenti scale a chiocciola, e una loggia avanzata sopra l'ingresso. Diresse i lavori Hans von Dehn-Rothfelser, ma è ricordato anche l'architetto Gaspare Voigt. Il castello subì molte modificazioni, sia di fuori che di dentro; fu distrutta una leggiadra cappella di stile del Rinascimento, della quale rimane soltanto la porta, con la data del 1555, oggi collocata nella piazza *Judenhof*.

Nella regione del mattone abbiamo il castello principesco di Wismar (Meklemburg-Schwerin). All'ala più antica, costruita nel 1512, il duca Giovanni Alberto I aggiunse nel 1553 un'ala nuova, valendosi dapprima dell'opera di Gabriele van Aken, e poi di Valentino di Lione e di Stazio von Dürer. Il modello imitato è il palazzo Roverella di Ferrara. Sia la facciata esterna di questa nuova fabbrica che quella verso il cortile sono superiori a molte opere consimili, tanto per le belle proporzioni quanto per il sapiente calcolo delle parti riempitive e della decorazione. Il paramento di mattoni è trattato come fondo, dal quale risaltano le porte e le finestre, col loro ricco ornamento di stipiti e di cornici (fig. 102), e i fregi orizzontali, parte di pietra arenaria, parte di argilla bruciata. Verso il cortile i piani superiori sono sostenuti e divisi verticalmente da pilastri. Un fregio di pietra arenaria è scolpito a storie della Guerra troiana; il portale ed il lato verso il cortile sono ornati di storie dell'Antico Testamento.

Fig. 102. Finestra del Castello principesco di Wismar.

2. Palazzi Comunali e privati. — Negli edifizi costruiti da privati o da Municipii il carattere locale si conserva meglio che non nei castelli principeschi. Da essi è più facile riconoscere quali fossero le regole costruttive proprie di ciascun paese. È superfluo aggiungere che nella Svizzera tedesca e nella Germania meridionale appare più forte che altrove l'influenza italiana. Dall'Italia superiore passò in questi paesi il costume delle facciate dipinte e dei portici; se ne vedono nella Svizzera, nel Tirolo, nella Baviera meridionale e fin nell'Alsazia, nel Palazzo comunale di Mülhausen; la decorazione di questo palazzo è opera del pittore Cristiano Backsterffer di Colmar (1552). Nel pianterreno, preceduta da una scala scoperta, egli simulò una architettura rustica; ornò le finestre di ghirlande e nei piani superiori dipinse un colonnato jonico con nicchie. Logicamente, il tetto non è mascherato da un frontone, ma composto di tegole piane a disegno. Tuttavia queste concessioni allo stile italiano non hanno totalmente

cancellato quel carattere locale che è proprio di tutta l'arte alsaziana, e che si manifesta non solo nelle molte casette borghesi, ma anche nelle opere di architetti di professione. Tra i quali è da ricordare, oltre al già citato Wendel Dietterlein, Daniele Speckle (1536-1589), che molto viaggiò, e acquistò fama come architetto militare. Nel Palazzo già Comunale di Strasburgo, che è riconosciuto come opera sua,
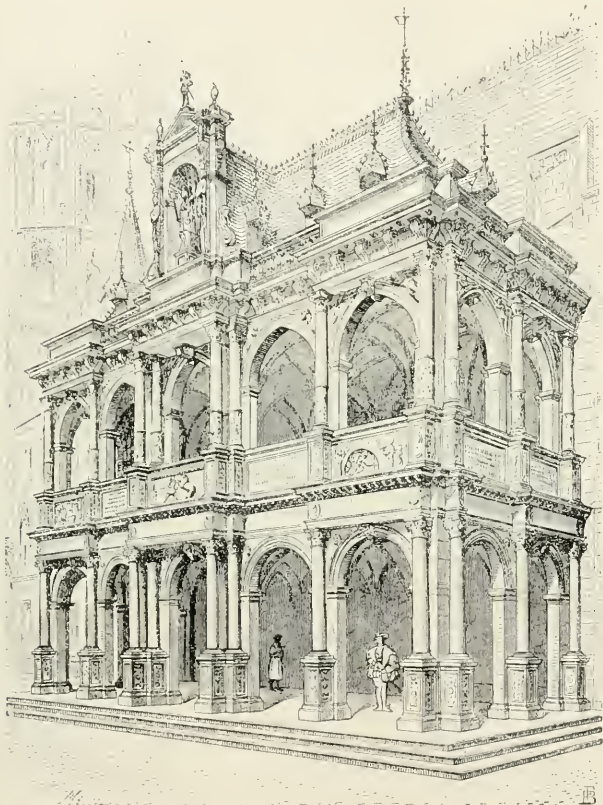
Fig. 103. Loggia del Palazzo Comunale di Colonia, di Guglielmo Vernuicken.

egli curò la regolarità della pianta, ed ornò all'italiana il portone e i pilastri, ma nella forma delle finestre e del tetto e nella sovrapposizione dei piani si attenne alla tradizione della Germania occidentale.

Le fabbriche private lungo il Reno inferiore somigliano molto a quelle dei vicini Paesi Bassi, e sono per lo più strette di facciata, con tre finestre e frontone scaglionato. Era naturale che la somiglianza del modo di vivere si riflettesse anche nelle abitazioni.

Colonia specialmente era in continuo commercio, anche artistico, coi Paesi Bassi. Abbiamo infatti a Colonia la stupenda cattedra di S. Maria in Campidoglio, opera di un Maestro di Malines, compiuta nel 1524. È opera in parte fiamminga anche la loggia del Palazzo Comunale (fig. 103). È vero che essa fu costruita dal tedesco GUGLIELMO VERNUIKEN (1569), ma in gara con artisti belgi, e lo stesso Vernuiken nel disegno della fabbrica, e specialmente nel corpo avanzato di mezzo, dimostra di non aver saputo evitare l'imitazione degli esemplari fiamminghi. Del resto egli seppe elaborare, con purezza di forma maravigliosa per quel tempo, i motivi dedotti dal Rinascimento italiano.

Fig. 104. Palazzo Comunale di Rothenburg al Tauber.

L'adattamento dello stile del Rinascimento alle forme tedesche e lo spirito conservativo proprio dell'architettura tedesca del secolo XVI, che mantiene il collegamento con quella del tardo Medio Evo, meglio che altrove e in aspetto più vivace appaiono nelle città della Germania centrale e settentrionale, specialmente dove ad antichi edifizi, per puro abbellimento, si aggiunse qualche parte nuova, od anche soltanto una pomposa facciata con frontone scaglionato, come nei Palazzi Comunali di Halberstadt e di Lemgo. Il primo posto spetta senza contrasto a Norimberga, dove appunto nel secolo XVI vi fu tra i privati un grande ardore di fabbricare. Si sa pure che nella fantasia dei romantici Norimberga da sola assommò in sè tutte le glorie dell'arte nazionale tedesca. La casa norimberghese per lo più è stretta di facciata, ma alta parecchi piani e molto estesa in profondità. Il mezzo e gli angoli della facciata sono ornati da verroni sporgenti, che talora hanno l'altezza di più di un piano; la som-

mità è coronata da un frontone. Anche quando l'inclinazione del tetto è verso la strada, esso è mascherato dal frontone, ed avvivato da abbaini di varie grandezze, talora molto graziosi. L'esterno dell'edifizio non è esente da un non so che di massiccio e di rigido; ma nell'interno il cortile è abbellito da logge e da portici, e talora c'è in fondo una sala che dà in un giardino; ivi l'arte decorativa fa le sue migliori prove. Le case più note
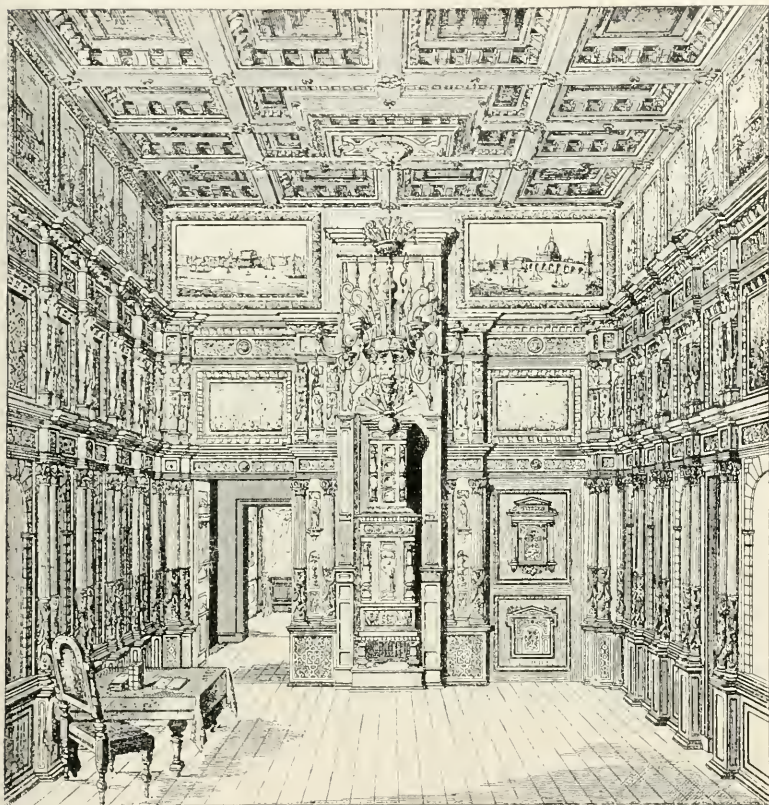
Fig. 105. La sala Fredenhagen nel Palazzo dei Mercanti di Lubecca.

di Norimberga sono quelle degli Hirschvogel (1564), dei Funk e dei Peller (fig. 91). Un bel saggio di ciò che fosse una antica città tedesca si ha nella piazza del mercato di Rothenburg al Tauber (Franconia), col suo Palazzo Comunale (fig. 104), opera di un Wolff di Norimberga (1572). Anche qui il nucleo è costituito da un edifizio gotico del secolo XV, di cui rimane l'alto frontone terminato da una torre. Il Wolff aggiunse al piano terreno del lato più lungo un portico di poderoso stile rustico, e dal-

l'angolo libero verso il frontone fece sorgere una elegante torricella poligona. Rothenburg è abbellita anche da parecchie case private e fontane del secolo XVI, ottimamente conservate. I secoli passarono senza alternarne l'aspetto; perciò nel suo insieme essa è un museo, e chi la visita crede di rivivere in una città imperiale, quantunque piccola e quasi segregata dal mondo.
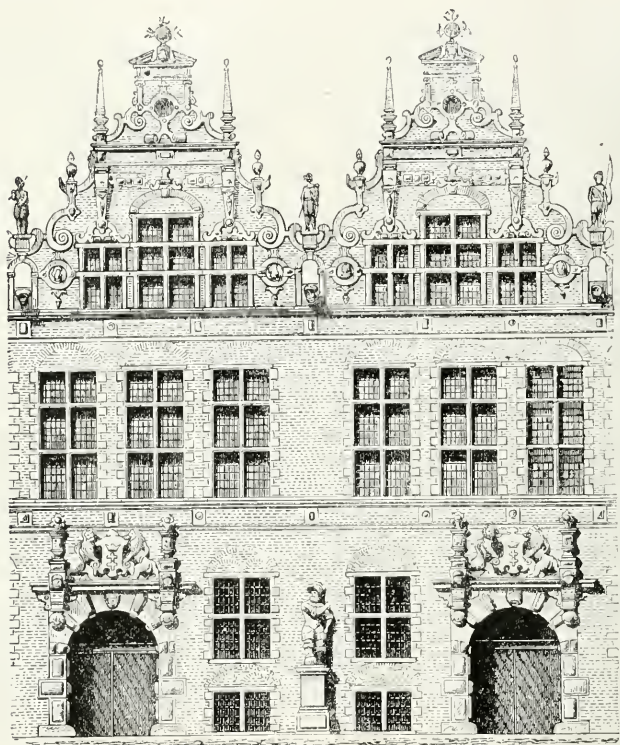
Fig. 106. Facciata posteriore dell'Arsenale di Danzica.

La Germania settentrionale dal Weser a Danzica soltanto nell'età del Rinascimento comincia a prender parte attiva alla vita artistica nazionale. È cagione di maraviglia la straordinaria abbondanza di opere d'arte che sorgono in questa regione, nel secolo XVI e in parte del XVII, ad abbellir le città e le abitazioni private. L'architettura sacra era inoperosa, perchè al culto avevano già ampiamente provveduto i secoli precedenti. Ma se non si innalzavano nuove chiese, l'arte si compiaceva di abbellire le antiche. Gli altari, le cancellate, i monumenti e le lapidi sepolcrali ch'esse contengono sono per lo più opere del Rinascimento. L'occupazione principale degli archi-

tetti erano le fabbriche civili. È vero che le città anseatiche, principali promotrici delle arti, avevano perduto la loro potenza politica, e anche la loro attività nel commercio universale era diminuita; ma il culto dell'arte non sempre è contemporaneo ai grandi fatti; piuttosto esso sorge e cresce a qualche distanza di tempo, quando gli animi si sono calmati, e sono cessate le aspre lotte e le gravi fatiche, che impedivano agli uomini di godere e abbellire la vita. Ciò avvenne appunto nelle città anseatiche. Ivi l'arte diviene principalmente decorativa, e la magnificenza interna degli edifizi supera la bellezza dell'architettura propriamente detta. Non è facile trovare opere che pareg-
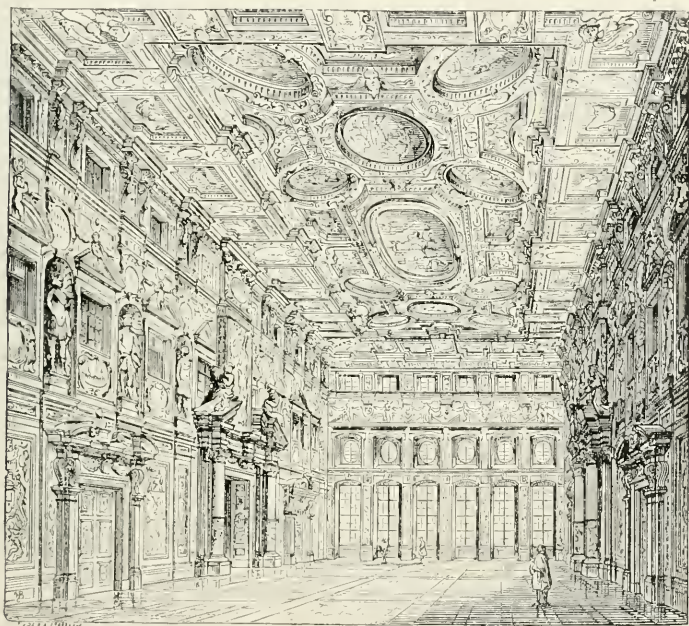
Fig. 107. La sala d'oro del Palazzo Comunale di Augusta.

gino la nobile decorazione di legno intagliato della cosidetta « Sala Fredenhagen » nel Palazzo dei Mercanti di Lubecca (fig. 105), il cortile d'Artù e la « Sala rossa » a Danzica e i bellissimi soffitti del castello di Jever. Anche nei Palazzi Comunali (Lubecca, Luneburgo, Danzica e altre città) gli architetti curarono, soprattutto nelle grandi sale, la magnificenza della decorazione.

Nello studio dell'arte del Rinascimento nella Germania settentrionale si presentano subito alla mente due osservazioni. I materiali costruttivi, cioè la pietra e il legno, erano già in uso nel Medio Evo. Di conseguenza, nelle forme costruttive e decorative non avvenne un mutamento repentino, una innovazione violenta, ma una tranquilla transizione da una età all'altra. Il Rinascimento si propagò in questa regione quasi

nello stesso modo che in Olanda, e di ciò in molti casi la spiegazione è semplicissima. Sappiamo da documenti che artisti fiamminghi ed olandesi si spinsero molto in là verso oriente, e che tra le città anseatiche e i Paesi Bassi si faceva commercio anche di oggetti d'arte. In certi casi i Paesi Bassi esercitavano un vero monopolio. Quando invalse il costume dei sepolcri di marmo o di alabastro, per lo più se ne affidò l'esecuzione ad artisti fiamminghi. Così il grande monumento dell'Elettore Maurizio di Sassonia nel Duomo di Colonia fu eseguito ad Anversa, mediatore un orefice di Lubecca, e nella stessa città furono lavorati i monumenti, disegnati da Jacopo Binck, della duchessa Dorotea nel Duomo di Königsberg e dal re Federico I di Danimarca nel Duomo di Schleswig. E che anche i disegnatori avessero in mente i modelli fiamminghi, appare evidente dal confronto tra i monumenti funebri dei Paesi Bassi e i tedeschi. Non c'è dubbio che, come a Praga e a Dresda si facevano venire artisti dall'Italia, così in opere d'architettura i Tedeschi del Settentrione cercavano a consiglieri i maestri fiamminghi e olandesi. Ma non è da pensare senz'altro che, dovunque appaiano reminiscenze di modelli olandesi, l'opera si debba a un architetto straniero. La maniera olandese si riconosce ad esempio nella facciata della cantina comunale di Münster, e con un affastellamento di motivi alquanto rozzo, nella casa Ohm sul Mercato della segala, e nei frontoni del castello di Bevern presso Holzminden, e appare anche in quelli di Wismar, Gottorp, Güstrow, Hamelscheburg, che sono tra i più belli della Germania settentrionale. Ma le volute fiancheggianti i frontoni, i rinforzi, i paramenti di pietra sul muro di mattoni, le piramidi al sommo dell'edifizio, dalla fine del secolo XVI in poi si fanno tanto frequenti, da permetterci di ritenere che vi lavorassero anche artefici del paese, e che la maniera olandese, a poco a poco, cedesse il campo, ritirandosi verso oriente. I Palazzi Comunali di Brema e di Lubecca hanno un nucleo medioevale nascosto da facciate del Rinascimento. Specialmente il Palazzo di Brema, costruito da Lüder von Bentheim dal 1608 al 1613 (fig. 92), col suo portico e col verone di mezzo ampliato in un corpo di fabbrica che sale fino al tetto ed è compiuto da un alto frontone, per ricchezza di scoltura è da riguardare come uno dei più insigni capolavori del Rinascimento.

In Danzica c'è dell'italiano e dell'olandese. Sono olandesi i piani, in piccolo numero, e tutta la decorazione. Ciò appare più evidente che altrove nella facciata dell'Arsenale (fig. 106). Le forme italiane non vennero per la via di terra, ma direttamente per la via di mare, grazie alle relazioni di commercio e di amicizia con Venezia; esse qui si vedono più pure ed armoniose che non in qualsiasi altra città tedesca; non a torto Danzica è detta « la Venezia del Settentrione ». Le case sono strette di facciata, con non più di tre finestre; perciò si prolungano in altezza. Il migliore esempio è la casa Baum, in Langasse n. 45, con pilastri scanalati che reggono un architrave a triglifi e metope, quattro volte ripetuto; il culmine è formato da due abbaini sovrapposti, ed è ornato da figure olimpiche. Lo stesso motivo è riprodotto, abbastanza fedelmente, nel cosidetto « Castello dei Leoni » e nella bellissima « Casa inglese »; questa è di larghezza doppia della normale, ed ha cinque piani; i pilastri sono accoppiati, e così pure le erme del culmine. Di ugual disegno, ma più leggera e piacevole è la facciata della casa n. 37 della Langasse, del 1563. Qui i pilastri sono rivestiti di maschere, ghirlande di frutti, squame e trofei, e i riquadri sono occupati da figure di grandi dimensioni. Nella casa Steffen vediamo applicati i tre ordini secondo le regole scolastiche; la decorazione scultoria, sobria e delicata, fa onore al buon gusto dell'ar-
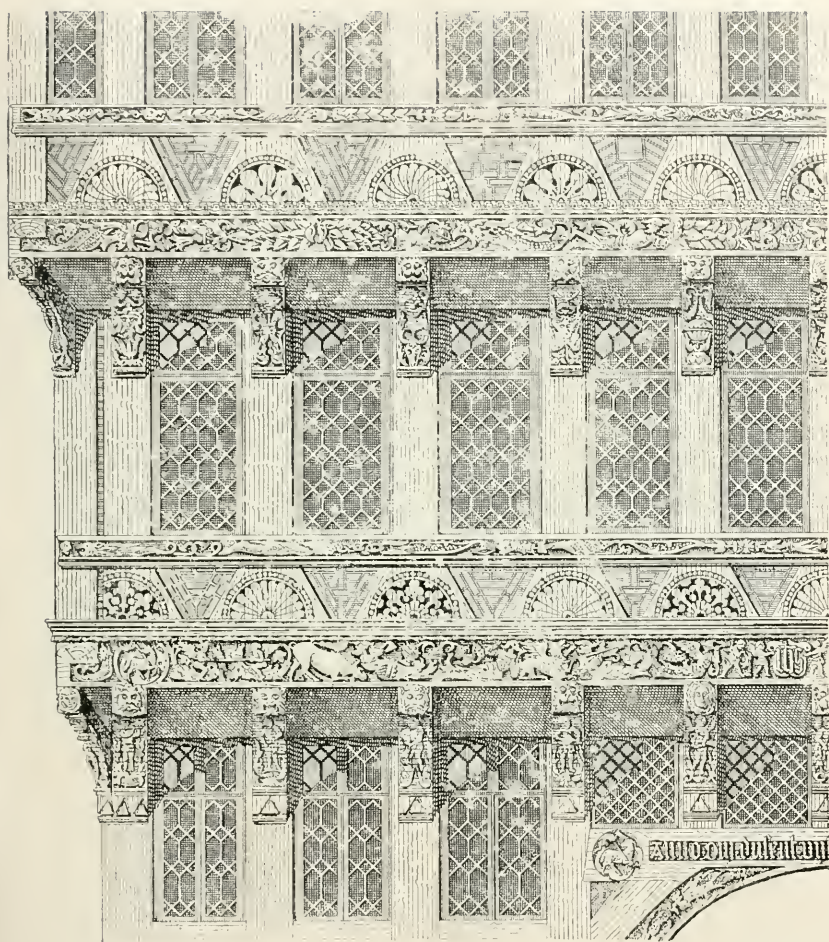
Fig. 108. Casa dei Macellai di Hildesheim (particolare).

chitetto HANS VOIGT. Non è maraviglia che una leggenda racconti che questa facciata fu portata per nave dall'Italia. Le case private di Danzica sono costruite sopra una pianta molto profonda, e precedute, verso la strada, da un piano rialzato di parecchi gradini, chiuso da un muricciuolo di pietra o da una cancellata, con alcune panche in giro. Questo rialzo è dovuto al sotterraneo, usato come cantina; esso dà agio di guardar nella strada, e si presta anche a ricevimenti e feste, come le logge italiane. Nel secolo XVIII venne in uso il sedervi a bere il caffè.
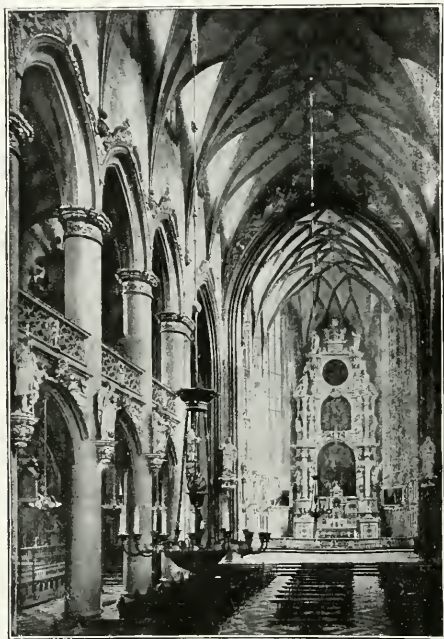
Fig. 109. Chiesa dei Gesuiti a Colonia.

Verso la metà del secolo XVI si attenua di nuovo il dissidio tra le forme decorative e la sostanza della costruzione. Gli elementi, sia ornamentali che costruttivi, derivati dall'Italia assumono una forma più solida e meglio adatta alla vigorosa decorazione tedesca. Sparisce quell'ingenua maniera che si vede nelle fabbriche più antiche decorate con elementi discordanti, donde pure risultava un effetto pittoresco, e la struttura sistematica si perfeziona. E ora non c'è più dissidio nella coltura personale degli architetti, nè ostilità e forzata obbedienza degli artefici del paese verso gli stranieri chiamati a dirigere i lavori. Nello stesso tempo la coltura degli architetti tedeschi si estende; essi vengono in Italia ad istruirsi, specialmente studiando le opere del Palladio. Un esempio di questa maniera più severa e informata ad un concetto di unità, si ha nella facciata del Palazzo Comunale di Norimberga, costruita dal 1616

al 1620 da Jacopo Wolff, e, lui morto (1620), proseguita da suo fratello Hans. Le bozze agli angoli, le poderose cornici che separano i piani orizzontali, i timpani triangolari e curvilinei alternati sopra le finestre del piano nobile, e il cornicione sorretto da mensole poderose, dànno alla facciata un aspetto un po' pesante, ma semplice e chiaro. È interessante anche l'architettura del cortile, co' suoi « ordini romani ».

Circa lo stesso tempo (1616-1620) Elia Holl, del quale ci rimane l'autobiografia, eresse l'Arsenale e il Palazzo Comunale di Augusta. Quest'ultimo edifizio all'esterno appare forse alquanto povero; ma l'interno, ad opera di Mattia Kager e di altri artisti, è magnifico; si ammira specialmente il salone del secondo piano, detto la « sala d'oro » (fig. 107). I due lati minori hanno due file di grandi finestre sovrapposte; i lati maggiori sono ornati da nicchie con statue, il cornicione è sorretto da mensole
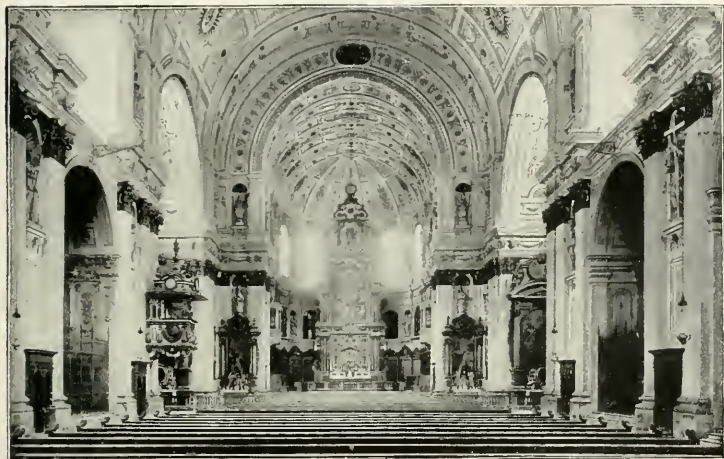
Fig. 110. Chiesa di S. Michele a Monaco.

e il soffitto è a scomparti dipinti. Tutta la sala è adorna a profusione di dorature e di pitture.

L'opera di questi due architetti, Jacopo Wolff ed Elia Holl, ai quali meriterebbe di essere aggiunto il Franke, autore della chiesa di S. Maria a Wolfenbüttel, è tanto più importante in quanto essi sono i primi artisti insigni, dopo i tempi del Dürer e del Grünewald. Non è a tacere che le lotte religiose in Germania causarono gravi danni all'arte. Non soltanto, in ossequio alle nuove dottrine, furono distrutti gli antichi altari d'intaglio (nella Cattedrale di Ulma undici in una mattina!), ma venne a mancare il lavoro sia all'architettura, che alla pittura ed alla scoltura. I conflitti di idee non favoriscono le arti, che per fiorire abbisognano di un suolo fecondo, di equilibrio e di quiete. Soltanto verso la fine del secolo l'arte accenna a risorgere. Senza la Guerra dei trent'anni è probabile che la prima metà del secolo XVII sarebbe stata un periodo splendido per l'arte; infatti, nonostante i furori della guerra, si continuò a fabbricare con attività maravigliosa, specialmente nella Germania meridionale.

3. L'ARCHITETTURA IN LEGNO è un capitolo speciale e attraente del Rinascimento tedesco. Per sè stesso l'organismo costruttivo della casa di legno è indifferente quanto allo stile. Ma gli ultimi maestri del gotico, con grande abilità, erano riusciti a ricavarne degli elementi decorativi, applicando la loro inventiva agli oggetti, di uso generale, ai sostegni, alle testate dei travi, ai riquadri, alle predelle, ai montanti e alle cimase. Così l'arte del Rinascimento non aveva gran lavoro da fare; bastava che sostituisse le sue forme decorative a quelle del gotico. Più felicemente che altrove la trasformazione avvenne nelle città dell'Harz, Goslar, Celle (Casa Thielebeul, 1522) e Braunschweig (Casa Demmer, 1536), dove un geniale maestro ricoperse tutta la fabbrica di fregi e di figure, dando prova di una gioconda fantasia che ricorda i fregi marginali di Alberto Dürer nel libro di preghiere di Massimiliano. La stessa genialità, ma più temperata, si vede nella casa della corporazione dei macellai a Hildesheim, del 1522 (fig. 108). Ma la maggior parte degli architetti, più modestamente, si contentava di dare una forma architettonica al legno. Si estende l'applicazione di forme proprie della pietra; le estremità delle travi si foggiano a modiglione, ai riquadri si dà una forma carenata e si riempiono di ornati nastriformi. I triangoli formati dalle soglie, dagli stili e dalle saette si adornano di rosoni, i davanzali prendono la forma di mensole con fregi, dagli stili angolari si ricavano colonnine od erme. A Hildesheim i parapetti delle finestre per lo più sono costituiti da una sola tavola massiccia con figure intagliate. I costruttori sono così desiderosi di farsi onore, da creare facciate che sono capolavori di ingegnosità (casa Kaland ad Alsfeld, 1505; casa Northeim ad Einbeck, 1610; casa Kromschröder ad Osnabruck, 1579; magazzino del sale a Francoforte sul Meno, 1600), e per chiarezza e ricchezza di motivi e di membrature non sono inferiori alle più belle costruzioni di pietra. Anche a Strasburgo si vedono case di legno con belle facciate (casa Hammerzell), e pittoreschi cortili, di gusto classico. Ma si conservò tuttavia un'altra maniera di costruzione più pratica, che dava importanza essenziale alla solidità dei legamenti, delle travature, delle saette, dei ripieni a rombo o a croce di S. Andrea, il tutto eseguito a perfetta regola d'arte, e al più applicava qualche ornamento ai veroni e agli abbaini. Le città lungo il Reno, il Meno, il Neckar e il Weser sono ancora ricche, malgrado le ingiurie del tempo, di siffatte architetture, vivaci, gioconde e leggere, e con un saldo organismo costruttivo, senza alcuna imitazione della facciata di pietra propria dei popoli latini; come prodotto originale del senso architettonico nazionale, per i Tedeschi sono cose preziose, quanto i palazzi di Firenze, Genova, Venezia e Vicenza per gli Italiani.

LE CHIESE. — Già abbiamo detto che le lotte di religione fecero cessare l'architettura sacra. E quando da ambo le parti si sentì il bisogno di nuovi edifizi, si manifestò un gravissimo dissidio di stile; non già, come si potrebbe credere, tra le chiese contendenti, ma tra le classi sociali: i prìncipi e la nobiltà preferivano lo stile del Rinascimento, ma la coscienza popolare rimaneva fedele al gotico.

LA SOPRAVVIVENZA DEL GOTICO. — È fondato sull'errore il pregiudizio che il romanizzarsi dell'arte tedesca sia opera della Controriforma e principalmente dei Gesuiti. È vero il contrario. Giulio Echter di Mespelbrunn, Vescovo principe di Würzburg († 1617), tedeschissimo d'indole, e di rara dottrina, nella sua diocesi promosse la costruzione di più che cento chiese, in uno stile che da lui prese il nome (*stile giuliano*); sono edifizi in cui appena si sente l'influenza italiana, tuttora lodati per ampiezza, ricchezza di forme e solidità. E la Compagnia di Gesù nella sua Provincia Renana, non soltanto

in un gran numero di chiese nuove o ampliate mantenne lo stile gotico, fino al secolo XVII molto inoltrato, ma gli propose nuovi problemi. I Gesuiti si dedicavano alla predicazione per il popolo; a questo fine molto giovavano le tribune. Le vediamo nelle chiese gesuitiche di Molsheim, 1614-17, di Aquisgrana, 1618-28, di Coblenza, 1617-26, di Colonia, 1618-29 (fig. 109), dove sono collocate tra i pilastri di sostegno, per lo più rotondi; senza ingombrare, esse riempiono ed avvivano lo spazio, mentre le chiese a sala dell'ultimo stile gotico producono un effetto di vuoto. Questa soluzione di un problema architettonico fu rimessa in onore e perfezionata nel nostro secolo. Del resto

Fig. 111. Castello di Frederiksborg presso Copenaghen.

in queste chiese non c'è una meticolosa purezza di stile; al gotico sono frammisti con garbo e con bell'effetto motivi ornamentali del Rinascimento.

Anche gli Evangelici continuarono ad adoperare il gotico per le chiese, sia in città che in campagna, ma con povertà di forme. Soltanto sul principio del secolo XVII sorsero due chiese di una certa grandiosità. La chiesa di Santa Maria a Wolfenbüttel dell'architetto Paolo Franke (m. 1615), costruita dal 1604 al 1623, è una chiesa a sala, che dà « un senso di ampiezza, di quiete e di maestà », ma avendo le tribune di legno, dietro i pilastri, non è adatta alla predicazione. E nelle singole forme, nei contrafforti, nei culmini appare una mescolanza molto stentata. La chiesa municipale di Bückeburg (1608-15) nel complesso è una imitazione; le colonne corinzie, i rinforzi la facciata a frontone, il tutto nello stile del Rinascimento, non mancano di magnifi-

cenza. Ma qui come altrove la struttura interna non è ben calcolata, e le tribune non si collegano organicamente con essa.

Il puro stile del Rinascimento, di carattere aristocratico, ha il suo principio nelle cappelle dei castelli. Per le tribune c'era già il modello nelle cappelle doppie dello stile gotico. L'unica novità fu l'introduzione delle arcate, simili a quelle dei cortili romani; ciò si vede nella cappella di Augustusburg (1568-73) di Girolamo Lotter architetto della città di Lipsia, a Stettino (1570-77), a Liebenstein e a Smalcalda (1590). Dello stesso stile è la chiesa della Università di Würzburg (1582-91), costruita dal vescovo Giulio Echter; nell'interno le tribune e il soffitto sono sostenuti dai classici « tre ordini ». Essendo rovinata, fu ricostruita dal Petrini (1696), ma con radicali mutamenti, specialmente all'esterno. La serie continua, ma ne comincia un'altra, con la chiesa di S. Michele a Monaco (1583-88, rovinata, e poi ampliata dal lato di levante fino al 1597; architetti Federico Sustris e Wendel Dietterlein). È questa la prima imitazione tedesca del Gesù di Roma, ma con notevoli variazioni. È abolita la cupola, e sopra le cappelle laterali ci sono delle tribune. Per ampiezza è la migliore opera del secolo: una vasta ed armoniosa sala con volta a botte, con luce tranquilla e indiretta che piove dall'alto (fig. 110). Ma la facciata è una cosa incerta, che ricorda il frontone di una casa. A questo modello si conformano quasi tutte le chiese dei Gesuiti nella Germania meridionale (Augusta, Ratisbona, Ingolstadt, Costanza, etc., 1580-1610), e quelle di Neuburg e di Eichstätt (1607-47). Ma soltanto dopo la guerra dei trent'anni si moltiplicarono le chiese di questo tipo.

Scandinavia. — Lo stile del Rinascimento dopo il secolo XVI penetrò anche nei paesi scandinavi, ma non vi assunse un carattere particolare. La più grande opera del tempo di Cristiano IV di Danimarca, promotore delle arti, è il castello di Frederiksborg (fig. 111), costruito dal 1602 al 1620, e rifabbricato dopo l'incendio del 1859. La muratura di mattoni avvivata da liste di pietra, e i culmini a gradini mascherati da volute, come del resto in tutti gli altri edifizi dello « stile Cristiano IV », rivelano l'origine olandese. Insieme agli Olandesi, lavorarono in Danimarca anche alcuni artisti tedeschi.

2. La Scoltura.

1. Pietro Vischer e la fusione in bronzo nel secolo XVI. — Che la data del 1500 sia poco appropriata come limite tra due stili, è cosa già veduta. La maggior parte degli scultori « gotici » produsse le sue migliori opere nel secolo XVI, ed anche il più valente di tutti, per età ed educazione appartiene al gotico. Ma gli altri artisti, o non seppero comprendere il Rinascimento, o lo intesero in maniera incerta e poco felice, o tentarono vie proprie su cui d'un tratto si arrestarono; invece il Vischer si assimilò a perfezione il nuovo stile, e assicurò alla fusione in bronzo, che era l'arte sua, il primato per tutto il secolo. È suo merito singolare l'avere elevato ciò che era soltanto un mestiere tradizionale, a quella dignità artistica che solo in Italia era stata raggiunta.

Pietro Vischer (1455-1529) segna l'apogeo di quella famosa officina di Norimberga, fondata dal padre Ermanno, abile artefice, e chiusa nel 1549, per mancanza di lavoro, dal figlio Hans. Essa era visitata, come una delle maraviglie della città, dagli stranieri di riguardo. Ciò che specialmente si ammirava, e si ammira tuttora, era la

perfezione tecnica, la precisione del getto. Ma c'era nell'officina un uomo, piccolo e pingue, col suo grembiale di cuoio, quale egli stesso si compiacque di raffigurarsi nel sepolcro di S. Sebaldo, dotato di un senso artistico e di una sicurezza e purezza di forma, che, a differenza degli altri artisti contemporanei, lo salvarono dai pericoli dello stile del suo tempo. Egli vedeva la vita con occhio perspicace, ma evitava gli aspetti appassionati e violenti. Lo stile dei suoi panneggiamenti, fino dalle sue prime opere, è semplice e non manierato, e tale si mantiene sempre, anzi vien migliorando; il bassorilievo, da lui stesso inventato, è una geniale novità, di grande forza espressiva. È una maraviglia il vedere come egli concepisce il suo tema, come sa collegare le figure, le cornici, gli ornati, il sostanziale e il superficiale, ottenendo un effetto di felice armonia; egli non conosce schemi, e in ogni sua opera si propone un nuovo problema. Si sa che spesso lavorò sotto la « direzione » di altri artisti, quali il KATZHEIMER, lo STOSS ed il RIEMENSCHNEIDER, ma per lo scultore un disegno è cosa di poca importanza; nell'esecuzione egli rimane sempre fedele a sè stesso.

Fig. 112. Lastra sepolcrale incisa, di Pietro Vischer a Meissen.

Tutte le sue opere sono sepolcri, talora semplici lastre incise (fig. 112), talora ritratti a bassorilievo od altorilievo; non mancano i monumenti sontuosi, come quello dell'arcivescovo Ernesto a Magdeburgo (1495), dove intorno all'arca, alternati con nicchie a stemmi, stanno i dodici Apostoli sotto baldacchini. Con questi lavori acquistò il favore dei grandi, e diffuse la sua produzione nella Germania meridionale, centrale ed orientale, fino alla Polonia, a Bamberga, Erfurt, Merseburg, Meissen, Berlino, Breslavia, Posen e Cracovia. Esistono inoltre numerose lastre di bronzo senza segnatura, come ad esempio nel Duomo di Naumburg, che probabilmente sono uscite dall'officina del Vischer. Quanto allo stile, il Vischer si attiene al gotico fino al 1500 circa. Un tappeto a motivi di ananasso, ed una cornice più o meno lavorata, talora con figurette a modo di portale, gli bastano per inquadrare lo spazio. Usava poi riempire lo spazio sopra il tappeto, per l'effetto prospettico, con un motivo di architettura a volta (sepolcro di Alfredo l'animoso, a Meissen, 1500), e ad animare la cornice, quasi di un soffio di primavera, dai viticci faceva uscire putti, amorini e altre bizzarrie (sepolcro della duchessa Sofia a Torgau, 1504). Per semplicità e bellezza sono ammirabili i sepolcri abbinati di Eitel Federico II di Hohenzollern ad Hechingen e di Ermanno VIII di Henneberg a Römhild, con le loro consorti.

Ma l'opera culminante e decisiva del Vischer è il sepolcro di S. Sebaldo a Norimberga, dal 1508 al 1519 (fig. 113). Si trattava di mettere in mostra, ma in piena sicu-
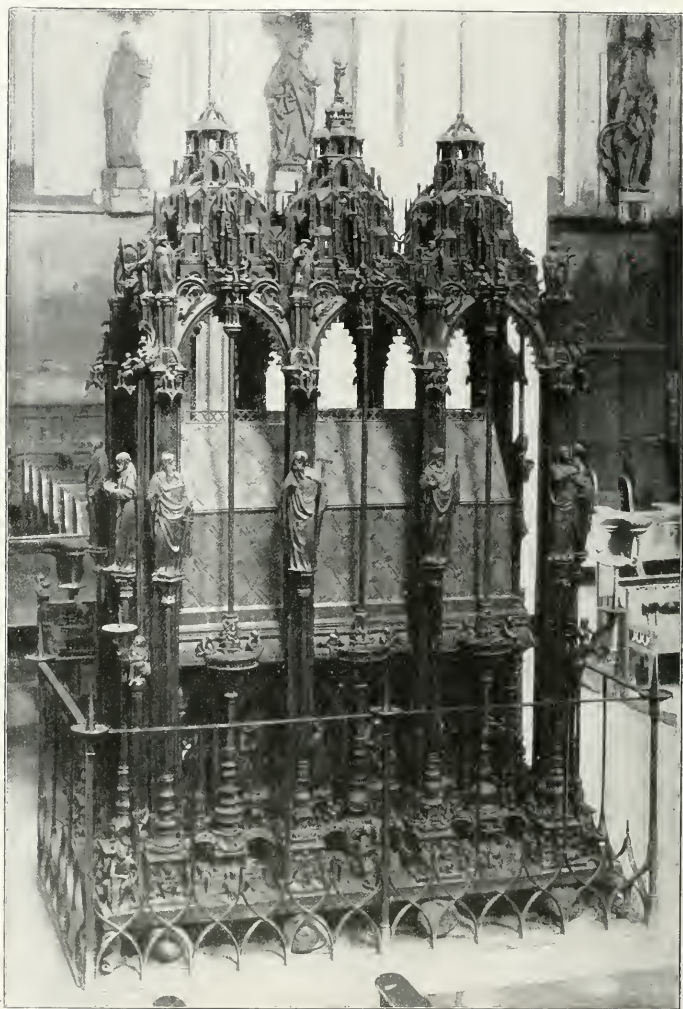
Fig. 113. Sepolcro di S. Sebaldo, di Pietro Vischer, nella chiesa di quel Santo a Norimberga.

rezza, il sarcofago d'argento del Santo, in una costruzione sormontata da tre cupole simbolo della Gerusalemme celeste, alla quale tendono le speranze dei devoti, che ven-

gono a pregare presso la Sacra Reliquia. Nel basamento sono figurate le perfidie del Demonio, messo in fuga dalla luce dorata delle candele; la parte di mezzo è occupata dagli Apostoli, solenni testimonii della Fede. Lo zoccolo dell'antico sarcofago d'argento fu dal Vischer adornato di storie dei miracoli del Santo. Non manca la nota faceta, nel miracolo dei ghiacciuoli (fig. 114), dai quali S. Sebaldo suscita la fiamma, per riscaldare sè e i suoi compagni. Dal basamento si innalzano rigogliosi i sostegni del baldacchino, le colonnine a candelabro e gli otto pilastri, che in modo genialissimo finiscono nelle tre cupolette della città eterna. Gli Apostoli stanno a mezza altezza (fig. 115), grandi metà del vero, in atteggiamento dignitoso e caratteristico; sono il capolavoro dell'arte tedesca di quel tempo. Sulle gugliette stanno ancora dodici statuette di Profeti.

Fig. 114. S. Sebaldo si scalda coi ghiacciuoli ardenti. Nel sepolcro di S. Sebaldo a Norimberga.

Con ciò il Maestro aveva soddisfatto le severe esigenze ecclesiastiche. Ma nella parte ornamentale lasciò libero campo alla fantasia, e nelle membrature, nei piani e nei risalti creò un mondo favoloso e bizzarro, mescolando la mitologia classica con la leggenda cristiana, e con simboli e allegorie d'ogni sorta. Dei, semidei, centauri, nereidi, leoni, topi, uccelli, delfini, puttini che giuocano con cagnolini; Giove, il Padre degli uomini e degli Dei, seduto in trono in atteggiamento.... un po' troppo comodo; procaci sirene che reggono candelieri, enormi chiocciole che sembrano affaticarsi per portar via tutto l'edifizio; « la più solenne maestà e la più gioconda pazzia hanno il loro posto in questo monumento ». Le cose tra loro più repugnanti, con facilità che ha dello scherzo, sono accostate e producono un effetto armonico. A noi questo pare un giuoco di fantasia; ma agli uomini d'allora questi simboli dicevano grandi cose: il mondo e la salvazione, il peccato e l'espiazione, il Diavolo e la luce, tutto è simbolo e allegoria, come la flora e la fauna della foresta, davanti alla quale stanno Adamo

ed Eva nella celebre incisione del Dürer. È un linguaggio che quell'età intendeva a perfezione, senza bisogno di commenti; non è da credere che l'artista non pensasse che a scherzare e favoleggiare. — Dei cinque figli del Vischer, Ermanno (m. 1516) e Pietro (m. 1528), il quale nel 1505 fece un viaggio in Italia, ebbero gran parte nell'esecuzione dei particolari, e si attennero principalmente alle forme del Rinascimento. Ma è accertato che il vecchio Vischer non rinunziò mai alla sua funzione direttiva, e fu sempre l'uomo attivo ed energico, quale vediamo nel suo modesto abito di lavoro.

Fig. 115. S. Paolo, di Pietro Vischer, nel sepolcro di S. Sebaldo a Norimberga.

Non senza rincrescimento, tra i monumenti della scoltura tedesca del medio evo non possiamo annoverare i grandi sepolcri imperiali. Il primo ad aver l'idea di un grandioso monumento fu Federico III a Vienna. Poi Massimiliano volle immortalarsi in marmo e in bronzo, convocando a fargli onore, in figure gigantesche, i suoi quaranta antenati. Due re della leggenda cavalleresca, Artù (fig. 116) e Teodorico, furono fusi in bronzo dal Vischer, ed hanno movenze più libere e disinvolte che non le altre figure; ma sono di uno stile misto, che fa pensare al *plateresco* spagnolo. Le nuove forme appaiono più decise e più pure nelle ultime opere del Vischer, dove le cornici e gli sfondi prendono la forma di pilastri, architravi, volte a botte e prospettive architettoniche. E come abbiamo già notato altrove, in luogo del ritratto o associato con esso, è posto un quadro di soggetto religioso.

Ciò si vede nel sepolcro Tucher a Ratisbona (fig. 117), del 1521, e nel sepolcro Eyssen nella chiesa di S. Egidio a Norimberga. Una grande cancellata, in puro stile del Rinascimento, ordinata dai Fugger nel 1513, per la loro cappella ad Augusta, e nel 1540 collocata nel Palazzo Comunale di Norimberga, per mala ventura fu disfatta e fusa sul principio del secolo XIX, e non ne rimane più che il disegno.

Dei figli del Vischer il più valente e ingegnoso fu senza dubbio Pietro il giovine, premorto al padre. Sono opera sua i monumenti di Alberto di Magonza ad Aschaffenburg (1525) e di Federico il saggio a Wittenberg (1527). A lui dobbiamo anche le prime medaglie commemorative e placchette eseguite in Germania (ad es. Orfeo ed Euridice, fig. 118) e due bellisimi calamai, con un nudo accanto ad una testa

di morte; sono opere di forma bellissima. Hans Vischer dal 1528 in poi continuò l'officina paterna, dalla quale uscirono ancora alcuni monumenti (di Giovanni il Costante a Wittenberg, 1534; il doppio monumento di Giovanni Cicero e Gioachino a Berlino, 1539; quello del vescovo di Lindenau a Merseburg, 1540), e alcune opere minori, come l'Apollo saettante della fontana di Norimberga (1534).

Non si sa perchè gli sia venuto a mancare il favore del pubblico. Anche i con-

Fig. 116. Re Artù. Nel monumento dell'imperatore Massimiliano a Innsbruck.

tinuatori ed eredi della gloria di Norimberga produssero poco. Pancrazio Labenwolf non fece che alcune fontane, quella che è nel cortile del Palazzo comunale, con quattro cavalli marini (1549), e il grazioso e popolare « Uomo dalle oche » (1557, fig. 119), e per riscontro a questo, lo « Zampognaro », che soltanto nel 1870 venne fuso, dal modello in legno, e collocato davanti alla casa del Dürer. Benedetto Wurzlbauer è autore della bella « Fontana delle Virtù » (1589). La base, rotonda e a tre scaglioni, è un lavoro perfetto; sei Virtù sono collocate in giro, e la settima, la Giustizia, al sommo

della fontana; nel piano intermedio stanno sei puttini che reggono scudi e suonano la tromba. Accresce la bellezza dell'effetto l'incrociarsi dei sottili getti d'acqua, che sgorgano dalle trombe dei puttini, dal seno delle donne e da maschere di leoni collocate sui pilastri del recinto. Ma per vedere l'ulteriore sviluppo del tema della fontona bisogna andare a Monaco e ad Augusta.

Sorsero in questo tempo altri grandi monumenti sepolcrali. L'imperatore Massimiliano aveva fatto lavorare gli artisti soltanto ad illustrare i suoi poemi caval-

Fig. 117. Gesù e le sorelle di Lazzaro. Rilievo di Pietro Vischer nel Sepolcro Tucher a Ratisbona.

lereschi (Theuerdank, Freydank, Weisskuning); ma poi si propose di far sorgere un prodigio di scoltura, cioè il suo sepolcro nella chiesa imperiale di Innsbruck. Il concetto, la glorificazione della cavalleria e degli antenati era nuovo e grandioso: un sarcofago di marmo, con ventiquattro storie in bassorilievo, della vita di Massimiliano, agli angoli quattro grandi Virtù di bronzo, al sommo l'imperatore in ginocchio, e intorno quaranta figure di bronzo, grandi più del naturale. L'idea fu studiata dall' erudito Peutinger, vari pittori (Gily Sesselschreiber, Cristoforo Am-

berger, Giorgio Koldererer) disegnarono le varie parti, e le singole figure furono assegnate a vari fonditori, tra i quali i fratelli Löffler e il Godl, e dopo il 1510 furono fuse in una apposita officina a Mülau; perciò il lavoro andò in lungo (1508-84), e alla morte dell'imperatore non era finito; nel 1562 Alessandro Colin eseguì la parte marmorea, poi le Virtù, e finalmente dal 1582 al 1584, la figura di Massimiliano orante. Così com'è il monumento non manca di maestà; le statue colossali, che fanno la
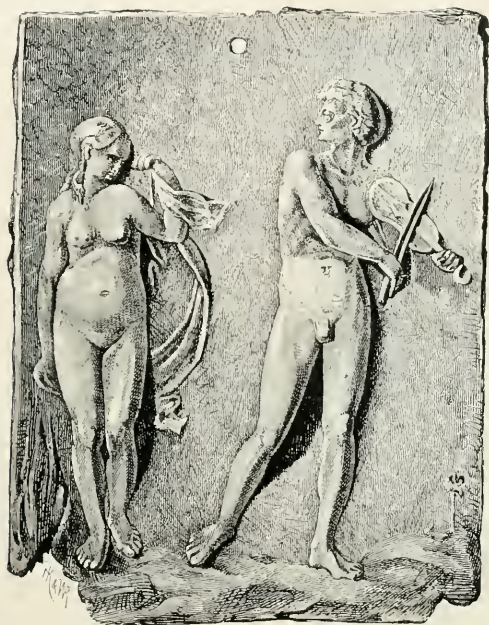
Fig. 118. Orfeo ed Euridice. Bronzo di Pietro Vischer il giovine. Nel Capitolo di S. Paolo in Carinzia.

guardia d'onore, negli uffici funebri notturni a lume di candele, dovevano produrre un effetto grandioso. Non avvenne mai all'arte tedesca di quel tempo di avere a disposizione in tanta abbondanza più nobile materiale. Anche a Freiberg, dal 1564 al 1589, molti artisti di ogni paese lavorarono al sepolcro marmoreo dell'elettore Maurizio e alle statue di bronzo della dinastia di Wettin nel coro della Cattedrale.

A Monaco sotto Guglielmo I e Massimiliano I sorsero varie opere monumentali, quasi unicamente di bronzo. Pietro Witte, o Candido (m. 1628), ingegno universale e scolaro del Vasari (cfr. fig. 120), fu duce e maestro di una colonia di artisti italiani e fiamminghi, che si divisero il lavoro.

Come modellatori primeggiarono Uberto Gerhard di Hertogenbosch ed Hans Krumper di Weilheim, e come fonditori Carlo Pellagio, Martino e Dionigi Frey e Bartolo Wenglein. Ma nei particolari non è accertata la parte che spetta a cia-

scuno. Appartenevano a un monumento di Guglielmo V, che rimase incompiuto, un bel Crocifisso con Maria e Maddalena, oggi nella chiesa di S. Michele, e i quattro alfieri in ginocchio, collocati agli angoli del mausoleo dell'imperatore Ludovico nella chiesa della Madonna, eretto nel 1622 sopra la statua dell'imperatore; ci furono aggiunte le statue di Guglielmo IV ed Alberto V. Il Gerhard modellò il S. Michele della chiesa omonima, opera piena di vita, con un efficacissimo contrasto tra l'esultanza del vincitore e la rabbia disperata del nemico abbattuto. Sono di Hans Krumper la Madonna, patrona della Baviera, e le figure allegoriche femminili sul portale dell'antica reggia (1605), e la Bavaria nel giardino reale, destinata in passato ad una fontana. È una bella statua, svelta e vigorosa, circondata da vari simboli bavaresi. Nello stesso giardino è opera di G. Mair la bellissima fontana di Perseo, dove però è evidente l'imitazione del Perseo del Cellini. È ignoto l'autore della terza grande fontana, o fontana di Wittelsbach; la composizione è variata e pittoresca: i quattro fiumi principali della Baviera, i quattro elementi, intorno al bacino, e in mezzo la statua di Ottone di Wittelsbach. È incerto anche l'autore della colonna di Maria, che doveva ricordare la vittoria della Montagna Bianca (1621), ma fu terminata soltanto nel 1638. È molto bello il piedistallo, con quattro putti alati, armati e con l'elmo in capo, che uccidono quattro mostri, simboli della guerra, della peste, della fame e della eresia; ingenuo documento dello stato degli animi al tempo della guerra dei trent'anni. Augusta vanta tre fontane monumentali (1589-1602), dello stile classicheggiante della scuola di Monaco: la fontana di Augusto, di Uberto Gerhard, con in mezzo, sopra un'alta colonna, la statua, un po' teatrale, del fondatore della città, ed intorno quattro stupende figure nude, simboleggianti i quattro fiumi che ne percorrono (fig. 121) il territorio; la fontana di Mercurio e quella di Ercole, di Adriano de Vries (fig. 122); quest'ultima è una composizione di molta fantasia; le quattro Ninfe del piedistallo, i quattro putti con oche e le quattro mezze figure con pesci e conchiglie dànno occasione a una piacevole varietà di getti d'acqua. È del de Vries anche la fontana di Nettuno a Danzica (1620). Vivendo a Praga, come scultore di Rodolfo II (m. 1627), egli abbellì delle sue opere varie città; sono cose sue a Bückeburg il fonte battesimale, il Ratto di Proserpina, Atteone; a Braunschweig la statuetta del Duca Enrico; a Breslavia i bassorilievi di S. Vincenzo; a Stadthagen il sepolcro del principe Ernesto di Schauenburg; fu anche, in molti busti, eccellente ritrattista.

Fig. 119. L'uomo delle oche, di Pancrazio Labenwolf, in una fontana di Norimberga.

2. Scoltura in legno e in pietra. — In questo periodo la fusione in bronzo fu privilegio dei prìncipi e delle più ricche città. Ma per fortuna l'arte penetrò nelle case dei cittadini, in più larga misura che non avvenisse negli ultimi tempi del gotico e si applicò ai mobili e arredi d'uso quotidiano, e ad abbellire la mensa e lo scrittoio. Al legno, materiale preferito nel secolo precedente, sottentra di nuovo la pietra e non soltanto nei monumenti sepolcrali. Per tavole da altare e piccoli bassorilievi si prestava ottimamente la steatite, pietra tenera e docile. Ad Augusta vi fu una famiglia operosissima di artisti, i Daucher. Il padre, Adolfo Daucher, sopra disegni del Dürer eseguì la decorazione della cappella Fugger nella chiesa di S. Anna (1512), quattro nicchie nella tribuna dell'organo e vari sepolcri e bassorilievi (Strage dei Filistei, Resurrezione dei morti, stemmi ecc.). La traduzione del disegno in bassorilievo è imperfetta, e paragonata alla ricchezza e vigoria del tardo gotico dà un'impressione di rigidezza e povertà. Maggior vivezza appare nelle mezze figure in legno, Profeti e Sibille, degli stalli del coro; quindici sono a Berlino. Gli è superiore per originalità creatrice il figlio Hans Daucher (circa 1485-1538) eccellente nel dare efficacia pittoresca ai suoi bassorilievi (Giudizio di Paride e Sacra Famiglia (fig. 123) a Vienna, Gara tra il Dürer e lo Spengler alla presenza dell'imperatore Massimiliano, a Berlino); del resto, un po' dappertutto si trovano bassorilievi di soggetto narrativo, con molte figure, con panneggiamenti di fare classico, e fondi di paesaggio; ce n'è di bellissimi. Loy Hering (m. 1544) di Eichstätt, discepolo del Beierlin, ingentilì e ammorbidì, in alcune sue opere giovanili, lo stile del maestro (statua seduta di S. Villibaldo e Crocifisso del 1514 ad Eichstätt); più maturo, creò per così dire l'esemplare del monumento sepolcrale di personaggi ragguardevoli: un'edicola con pilastri molto ornati, contenente una o più figure in ginocchio davanti a una sacra immagine; in ciò egli si giovò spesso di disegni del Dürer; di siffatti monumenti ve ne sono molti nella Fran-
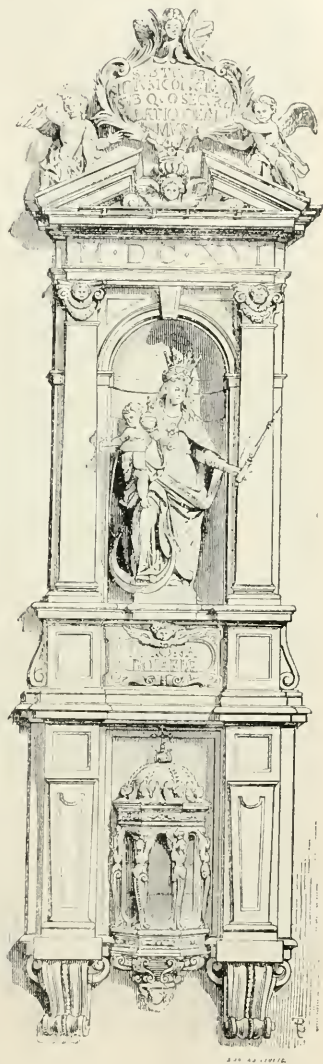
Fig. 120. Tabernacolo, di Pietro Candido, a Monaco.

conia, nella Svevia e nelle regioni finitime. Al contrario, il più fantasioso artista di questo secolo, PIETRO FLÖTNER (dal 1522 al 1546 a Norimberga), non fece che lavori minuti, graziose figurine di bosso, medaglioni e targhette di bronzo o di piombo e simili, per lo più in serie (le virtù, le stagioni, i sensi, le Muse, ecc.), contribuendo così a costituire l'iconografia profana del Rinascimento. La sua maniera tondeggiante, armoniosa, disinvolta, giovò a cacciare in bando il duro e angoloso stile gotico e a propagare nuove idee del bello.

Fig. 121. Il fiume Lech. Dalla fontana di Augusto, di Uberto Gerhard, ad Augusta.

Di un altro innovatore abbiamo già parlato; egli è CORRADO MEYT di Worms, del quale in Germania non esistono che alcune figurine e busti di grande vivezza (a Monaco, Gotha, Vienna, Berlino, Windsor). Le statuette di Adamo ed Eva a Gotha, di bosso, sono un bellissimo saggio della sua arte squisita; vi si ammira la precisione di ogni particolare, la euritmia delle forme, l'eleganza delle parti decorative, specialmente dei capelli, la vivezza dell'atteggiamento e dell'espressione. Fu grave danno per l'arte tedesca che questo eccellente artista troppo presto si sia trasferito a Malines, al servizio di Margherita d'Austria, per la quale eseguì le belle statue sepolcrali nella chiesa di Brou. Danno ugualmente grave fu la partenza di

Hans Holbein per l'Inghilterra, in un tempo in cui la morte privava la Germania di parecchi dei suoi migliori artisti.

L'opera associata di vari artisti di gran merito creò a Treviri una serie di belle e originali opere di scoltura. Abbiamo veduto come da Magonza si propagasse largamente la scuola del Backoffen. Nei sepolcri della cattedrale di Treviri vediamo gli stessi gruppi della Passione, di profondo sentimento; ma nelle cornici già appare, sicuro ed esatto, lo stile del Rinascimento; ancora un po' rozzo nel sepolcro del canonico Ottone di Breitbach (1523), con una maravigliosa Pietà, ma di gusto perfetto in quello dell'arcivescovo Riccardo di Greiffenklau (1525-27), con una nobilissima Crocifissione. Di poco posteriore (1531) è un'opera di capitale importanza per la Germania, il Santo Sepolcro, già nella chiesa della Madonna, ed oggi nel Museo Provinciale; è un magnifico gruppo di figure calme e solenni, collocato dentro un arco trionfale di perfetto stile romano. Qualcuno vi notò una analogia con monumenti francesi del tempo di Francesco I, ma non è provato che di siffatti monumenti in questo tempo già ne esistesse in Francia almeno uno, se non finito anche solo incominciato. Comunque sia, l'atteggiamento elegante, l'aspetto e il vestire delle figure di tondo quasi intiero, hanno più del francese che del tedesco. Un altro enigma è il sepolcro dell'arcivescovo Giovanni di Metzenhausen (1542), il più bello di tutto questo periodo.

Fig. 122. Fontana di Ercole, di Adriano de Vries, in Augusta.

La struttura, di purissime proporzioni, con la statua del defunto in mezzo e due Apostoli nelle nicchie laterali, potrebbe stare a Venezia. Ma le scimmiette scherzanti

ricordano l'arca di S. Sebaldo, i putti che cavalcano delfini ci richiamano Adolfo Daucher, i panneggiamenti e le movenze, specialmente nelle figure del fastigio, hanno ancora molto del gotico. Siffatta mescolanza di stili, che però concorre a produrre un effetto lodevole, fa pensare che l'autore sia un maestro il quale abbia molto viaggiato, pur conservandosi di spirito tedesco. Oltre a questi
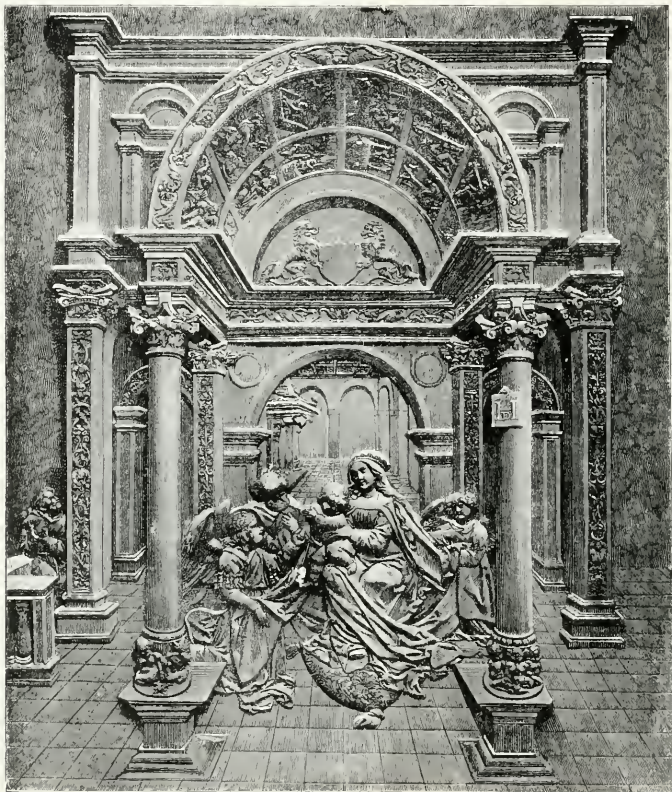
Fig. 123. Sacra famiglia, di Hans Daucher, a Vienna.

maggiori monumenti, ne esistono parecchi minori, non privi d'interesse. Ma quanti altri e dei migliori, sono periti! Il sepolcro di Giovanni Sigense, cantore della Cattedrale (1564, fig. 124), è opera eccellente, che supera ogni aspettazione. La mezza figura del defunto si aderge con movenza vivace e spontanea, la cornice di buono stile del Rinascimento è ricca ed elegante, e così la tabella con l'iscrizione nel campo inferiore. Anche l'autore di questo sepolcro è ignoto. Molte altre opere invece sono riconosciute come appartenenti a uno scultore che tenne il primato a

Treviri nell'ultimo quarto del secolo (lavorò dal 1570 al 1614), Roberto Hoffmann. Egli cominciò col pulpito della Cattedrale, lavoro il quale nel suo genere (le Opere di misericordia) non teme confronto. Vi si vede, ma rinnovato, lo stile vigoroso e popolaresco di Adamo Kraft, con belli effetti pittoreschi ottenuti mediante lo sfondato. La cassa del pulpito è ornata dalle nove Muse; lo zoccolo dagli Evangelisti, e presso l'usciolino è figurato il Sermone della Montagna. In seguito il Maestro fece parecchi sepolcri in forma d'altare nella Cattedrale e nelle chiese della Madonna e di S. Gangolfo; simili sepolcri sono cosa tutta propria di Treviri; in essi l'architettura, elegante e spesso fantasiosa, è sempre più sopraffatta dalla scoltura. È la stessa tendenza che già vedemmo nel tardo gotico; ma questa esuberanza è sempre contenuta nei limiti di cornici e piani, di chiaro disegno. Le opere più recenti, quali l'altare di Tutti i Santi od altare Metternich, nella Cattedrale (1614) e l'Altare Maggiore di Clüsserath (1622), come già i portali gotici, sono veri poemi didascalici, od esposizioni della Dottrina Cristiana. Cosa affatto diversa è il sarcofago con la statua seduta del canonico Carlo di Metternich (m. 1636), una delle prime manifestazioni della scoltura barocca, la quale, abolita o ridotta la parte architettonica, esprime il suo concetto, o il sentimento dell' eternità, con la sola grande statua dell'estinto.

Fig. 124. Sepolcro del cantore Sigense nel Duomo di Treviri.

3. Fine del Rinascimento. — A Treviri avvenne la stessa evoluzione artistica che vediamo dappertutto. Dopo il 1550 l'influenza italiana viene scemando, e appare in primo piano, qua e là, quella dei Paesi Bassi, ma non tanto da impedire che lo stile riceva un'impronta germanica. Infatti, se consideriamo non soltanto i noti e più volte citati monumenti di prìncipi, ma anche i numerosi prodotti di quella statuaria che diremmo borghese, fino al 1600 riconosciamo uno stile molto elegante, comune a tutta la Germania, il quale ereditò il meglio del gotico, e così si salvò dalla levigatezza, non di rado vuota di senso, propria della fusione in bronzo. Questo stile tedesco appare forse più autonomo ed espressivo nella Germania settentrionale che non nella meridionale, e meglio nei lavori di rilievo con piccole figure che non nelle opere di gran mole. Siffatti lavori, ad ornamento di facciate, torricelle, veroni, porte, culmini, fontane, sepolcri, altari, e anche di mobili d'ogni sorta, sono in numero incalcolabile. È generale la tendenza dello scultore a soverchiare le linee della cornice architettonica. Dopo il 1580 gli altari e i sepolcri tumultuosi si fanno sempre più frequenti, finchè circa il 1600 trionfa uno stile gonfio e contorto, che se non è ancora il vero barocco, ne è almeno il preludio. L'arte di tutto

questo periodo fu per molto tempo e generalmente tenuta in discredito; il giudizio che oggi se ne dà è più equanime, schivo da preconcetti, e si riconosce che il merito di alcuni maestri è almeno uguale a quello dei manierati epigoni del gotico.

4. I Fiamminghi classicheggianti furono favoriti dai principi. Primeggia tra essi Alessandro Colin di Malines (1529-1612), che nel 1558 fu chiamato ad Heidelberg per attendere alla decorazione del palazzo di Ottone Enrico, donde nel 1564 passò ad Innsbruck, per lavorare al sepolcro dell'imperatore Massimiliano. Nel frattempo egli eseguì molte altre opere: altari, sepolcri, fontane ecc. (sepolcro di Filippina Velser, di sua madre e di suo marito nella chiesa di Corte ad Innsbruck, sepolcri imperiali nella Cattedrale di Praga). La sua opera più matura sono i bassorilievi del sepolcro di Massimiliano con densi gruppi di figure in un fondo di paesaggio. Del resto in tutti i suoi lavori si vede una bellezza media, vivace, immune da manierismo, ma senza una forza sua propria. Nelle provincie settentrionali l'artista di maggior nome fu Cornelio Floris; a lui è attribuito un sepolcro principesco ad Emden, opera molto ricca e di pianta assai originale (1548), col sepolcro del principe Enno II; egli è autore del pomposo mausoleo del re Federico I a Schleswig, ed ebbe parte forse anche nel sepolcro di Edo Wiemken a Iever (1564), che è del suo scolaro Enrico Hogart; Adriano Vries (fig. 125) venne da Freiberg a Stadthagen, chiamato dal principe Ernesto di Lippe per adornare di scolture il suo mausoleo; egli vi eseguì la Risurrezione, in bronzo e marmi di varî colori (1618). Altri Fiamminghi di minor fama passarono a Danzica, a Königsberg e fino nella Slesia. Ma tutto sommato l'opera loro, per quanto ammirabile, non produsse effetti profondi.

Fig. 125. Busto di Rodolfo II, di Adriano de Vries, a Vienna.

Accanto a questi Fiamminghi non mancarono artisti indigeni. Troviamo, ad esempio, a Magdeburgo un artista elegante e geniale, Cristoforo Kapup (m. 1597), autore del pulpito della Cattedrale; la sua officina continuò a lavorare, diretta da Sebastiano Ertle di Uberlingen, fino al 1630, e ne uscirono varî grandi sepolcri di bella invenzione. In Westfalia prevalsero in tutto questo periodo i fratelli Gröninger, Enrico e Gherardo (m. 1652), che lavorarono prima a Paderborn e poi a Münster. Nelle opere di entrambi, ma specialmente di Gherardo, autore di tutta la decorazione della Cattedrale di Münster, si manifesta una attività appassionata, congiunta a facilità di esecuzione ed esuberanza di forza, ma a scapito

della bella linea e dell'euritmia; le forme spesso sono contorte, sforzate ed esagerate.

Uscì da questa scuola Geremia Sutel (m. 1632), autore di varî sepolcri nell'Hannover, di stile più sobrio, conforme all'indole della regione, tutta protestante. La sua maniera, con più efficacia decorativa ma alquanto più rozza, fu continuata da Pietro Köster (m. 1669), autore della casa Leibnitz ad Hannover. Nella Slesia, nella Sassonia, nel Brandeburgo e nella Pomerania, e più ancora nelle ricche città marittime, poco danneggiate dalla grande guerra, Lubecca, Danzica, Königsberg, vediamo l'arte seguire la stessa evoluzione: dapprima l'italianismo, ingenuo, aggraziato ma un po' arido, poi la facile e levigata maniera fiamminga, e in ultimo lo stile che precorre il barocco, rispondente a nuove esigenze del tempo. È una leggenda ormai sfatata dalla critica storica, che durante la Guerra dei trent'anni l'arte sia stata, per così dire, colpita da letargo. Nelle città fortificate e nelle contrade che la guerra risparmiò, pur senza progredire nell'arte, anzi con qualche peggioramento, gli artisti continuarono a lavorare; quello stile contorto e sforzato, di cui già abbiamo detto, dominò incontrastato dal 1620 fino al 1650. I più notevoli esempi di simile stile sono il grande altare d'intaglio di Hans Gutewerdts a Kappeln (1641) e il sepolcro di Augusto di Lunenburg nella Cattedrale di Ratzeburg (1649).

Nella Germania meridionale le regioni più operose e più propizie all'arte furono la Svevia e i paesi intorno al lago di Costanza. Per dire soltanto delle cose principali, citiamo la decorazione, manierata ma piena di forza e di impeto, della Cattedrale di Uberlingen, di Giorgio Zürn (1603-34).

Ad Augusta Giovanni Degeler eseguì varî pulpiti ed enormi altari (1604-08). Sono « grandi costruzioni di legno dipinto, con gruppi statuarî nel mezzo, e statue dovunque ve ne può stare, un affastellamento indisciplinato di opere dozzinali, eseguite alla svelta, ma di grande forza ritmica; l'essenza di essi è il gotico tardo, sebbene le forme singole siano affatto diverse... ». Questo giudizio del Dehio ci pare esattissimo. Il senso artistico di Veit Stoss, del Riemenschneider, del Backoffen, per lungo tempo sopraffatto dalle nuove forme venute di fuori, risorge per forza propria, e a sua volta trionfa dell'involucro formale straniero. Se non fossero venute meno le antiche virtù dell'arte gotica, e il dissidio tra il genio nazionale e le forme esotiche non avesse offuscato il concetto dei fini, dei limiti e degli effetti della scoltura di grande stile, a nostro giudizio era preparato l'ambiente alla formazione di un vero stile barocco.

3. — LA PITTURA.

1. Augusta. — Come nell'architettura, così nella pittura Augusta fu la prima tra le città tedesche ad accogliere lo stile del Rinascimento. Anche qui i primi intermediari tra l'arte paesana e l'italiana furono i tipografi. Eraldo Ratdolt, che in gioventù aveva lavorato a Venezia e nel 1486 era ritornato alla nativa Augusta, fu il primo a fregiare i suoi libri di iniziali nello stile del Rinascimento. Pochi decenni dopo Augusta divenne una delle sedi principali della tipografia. Editori intraprendenti, come Giovanni Schönperger, stamparono con gran cura bellissime opere illustrate, giovandosi dell'opera di valenti incisori di caratteri, come Iost Dienecker,

del quale si ha memoria dal 1512, e di non meno valenti disegnatori, quali Daniele Hopfer, infaticabile specialmente nell'inventare bellissimi fregi marginali, e più tardi Leonardo Beck ed Hans Burgkmair.

Molti pittori vivevano allora in Augusta, e alcuni di loro, quali Gumbolt Giltinger, Giorgio Brent, Ulrico Apt, furono grandemente onorati dai contemporanei. Ma notizie certe che ci permettano di rappresentarci alla mente la vita artistica di

Fig. 126. Madonna del grappolo, del Burgkmair.

quel tempo, non abbiamo che per Hans Burgkmair ed Hans Holbein il vecchio. — Il Burgkmair nacque nel 1473, l'Holbein si crede nel 1460; nell'uno e nell'altro c'è qualche cosa che fa pensare alla scuola di Martino Schongauer; l'uno e l'altro fecero le loro prime e notevoli prove sul principio del secolo nel convento di S. Caterina in Augusta. Le monache di questo convento desideravano lucrare le copiose indulgenze concesse ai visitatori delle sette chiese maggiori di Roma. Ma il pellegrinaggio di Roma era cosa molto difficile, talora impossibile. Perciò chiesero al Papa e ottennero la grazia di far dipingere nel loro chiostro le vedute delle sette chiese,

e di poter pregare davanti ad esse con gli stessi benefizi spirituali dei pellegrini. Poi le pie monache, non contentandosi delle vedute, vollero aggiungervi storie della vita dei Santi patroni di ciascuna chiesa. Queste pitture, che oggi si trovano nella galleria di Augusta, furono commesse prima all'Holbein (1496) e poi al Burgkmair (1501). All'Holbein furono assegnate le basiliche di S. Maria Maggiore e di S. Paolo; egli dipinse la Coronazione di Maria, la Natività di Gesù e la vita di S. Paolo. Al Burgkmair toc-

Fig. 127. La morte strangolatrice, silografia di Hans Burgkmair.

carono le Basiliche di S. Pietro, di S. Giovanni in Laterano (Vita di S. Giovanni) e di S. Croce (Crocifissione e Martirio delle undicimila Vergini). La natura della commissione, e l'obbligo di far capire in un solo spazio parecchi soggetti talora discordanti, imposero un limite alla potenza creativa degli artisti. Soltanto dall'osservazione dei particolari ci è dato rilevare i progressi dell'arte e la diversa indole dei due pittori. Hanno di comune, forse dalla scuola da cui provenivano, il colorito profondo e caldo e il rosso delle carnagioni. Ma il Burgkmair sente meglio il paesaggio, e più si compiace della bellezza e varietà del mondo esterno; l'Holbein a sua volta gli è superiore nell'espressione e nella concezione drammatica del soggetto. Il Burgkmair è a suo posto nei soggetti di carattere tranquillo e narrativo, ed esprime

bene i sentimenti miti ed affettuosi (fig. 126). Rarissime volte egli ritrae le passioni violenti, come nell'incisione in legno a due colori, dove la Morte sorprende due amanti, strangola l'uomo e afferra coi denti la veste della donna che tenta fuggire (fig. 127). Ma nelle Madonne egli ha una maniera soave e graziosa, e con bell'accorgimento le pone sullo sfondo di un paesaggio sereno. All'opposto il vecchio Holbein ritrae bene anche gli aspetti oscuri della vita, e non rifugge dalle espressioni violente e ter-

Fig. 128. Hans Burgkmair e sua moglie. Vienna.

ribili. I due pittori, già diversi per natura, si differenziarono sempre più sia nella vita che nell'arte. Le più antiche pitture del Burgkmair sentono della maniera alsaziana. Egli copiò un ritratto dello Schongauer (Pinacoteca di Monaco), ma non quando era scolaro di questo pittore, cioè nel 1483, bensì qualche anno più tardi, come risulta da una tabella sul rovescio del quadro. Dal vero dipinse il ritratto di un celebre predicatore di Strasburgo, Geiler di Keusfersberg (Schleissheim), e il ritratto di sè stesso e di sua moglie (fig. 128). Lo ritroviamo in patria verso la fine del secolo; fino alla morte (1531) attese tranquillamente a variatissimi generi di pittura. Non

disdegnò il lavoro di mestiere; dipinse molte facciate di case, costume importato dall'Alta Italia, fece quadri da altare, e molto disegnò per gli incisori in legno. La maggior parte di questi disegni furono fatti dal 1500 al 1510, e anche dopo il 1518. Nell'intervallo la sua attività fu tutta dedicata al servizio dell'imperatore Massimiliano. I suoi quadri più antichi hanno maggiori pregi pittorici; nei più recenti, specialmente nelle singole figure, come il re Enrico e il S. Giorgio sugli sportelli della

Fig. 129. L'ambasciata svizzera al re Azzurro. Dal «Weisskonig» del Burgkmair.

Crocifissione (oggi nella Galleria di Augusta) è più lodevole il disegno. Nella Madonna del Roseto il Burgkmair raggiunge la limpidezza e la calma solenne del vero Rinascimento. Confrontando questo dipinto con quello dello Schongauer a Colmar, si vede quanto i tempi siano mutati. Le dimensioni, la passione, il colore, tutto è moderato; all' impeto e al fervore sottentra una solenne e calma obiettività, l'ossequio alle buone regole, la nitidezza. Ma, osservando l'altare di S. Giovanni a Monaco, riconosciamo che il Burgkmair sa anche ritrarre l'ardore interno, sempre però

nei limiti della rinnovata coscienza umana. Come illustratore di libri il Burgkmair lavorò indefessamente tutta la vita, occupandosi di opere sia religiose che profane, e dando prova di grande potenza inventiva (fig. 129). Dalla sua officina uscì altresì gran copia di lavori ornamentali, come iniziali, titoli, ecc.

Fig. 130. S. Anna, la Madonna e Gesù bambino, di Hans Holbein il Vecchio. Monaco.

Nella storia dell'arte la figura di Hans Burgkmair risalta precisa e perspicua; invece quella del vecchio Hans Holbein rimane alquanto oscura. Nei suoi anni più tardi egli pervenne a un senso della forma che dalle sue opere anteriori non si spererebbe. Seguendo la sua vita dal 1493 (nel quale anno egli dipinse per il convento

di Weingarten un altare della Madonna, ora scomposto nel Duomo di Augusta) fino al 1512, lo vediamo intento a grandi pitture d'altare nella maniera consueta. Il suo colorito è acceso, su fondo scuro, spesso arsiccio, chiassoso, e sempre

Fig. 131. S. Barbara
di Hans Holbein il Vecchio. Monaco.

Fig. 132. S. Elisabetta
di Hans Holbein il Vecchio. Monaco.

molto caldo. Predilige le storie della Passione (Francoforte, Donaueschingen), che tratta con fare popolaresco, ritraendo le scene nel modo tradizionale e a tutti noto in quel tempo, grazie alle sacre rappresentazioni. Alcuni suoi quadri si possono definire vere illustrazioni di questi drammi sacri. Sul principio del secolo XVI

Fig. 133. Ritratto di Lienhard Wagner. Disegno di H. Holbein il Vecchio. Berlino.
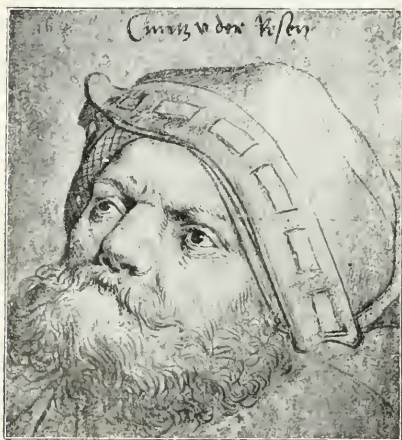
Fig. 134. Ritratto di Kunz von Rosen. Disegno di H. Holbein il Vecchio. Berlino.

pare che egli abbia avuto rapporti col Grünewald; il quale molto probabilmente ebbe parte nel grande altare dei Domenicani a Francoforte, e forse lavorò con l'Holbein ad Augusta, nella stessa officina. Un grande progresso appare negli sportelli da lui dipinti nel 1512 per il convento di S. Caterina, dove figurò il Martirio di S. Pietro e la Madonna con Gesù bambino e S. Anna. Nel Martirio dell'Apostolo la fedeltà al vero arriva ad una espressione alquanto aspra, quasi tragica; nell'altra pittura è evidente il proposito di ritrarre forme femminili piene e vigorose, ed in ciò riuscì assai bene (fig. 130). Pochi anni dopo (1515 o 1516) dipinse l'altare di S. Sebastiano, oggi nella Pinacoteca di Monaco; negli sportelli interni di questo trittico vediamo, per la prima volta nell'arte germanica, la bellezza femminile non più timida e gracile, ma rigogliosa e solenne. Tanto la figura di S. Barbara col calice in mano (fig. 131), quanto quella di S. Elisabetta che disseta alcuni lebbrosi (fig. 132), hanno nel disegno della testa, nelle proporzioni del corpo, nel panneggiamento qualche cosa di ideale, che fa pensare alla maniera italiana. Negli accessori anche il Burgkmair segue spesso lo stile del Rinascimento, ma l'Holbein va più in là. Egli non si attiene alla sola esteriorità, ma comprende intimamente l'arte del Rinascimento; anche nel colorito non si appaga della bellezza dei colori locali, ma tende ad un effetto armonico più delicato, il che forse è merito del fratello SIGISMONDO, che fu suo collaboratore, e si stabilì più tardi a Berna, dove morì nel 1540.

La potenza di questo artista appare anche dai suoi disegni. Del vec-

chio Holbein esistono molti ritratti per lo più a matita (Gabinetto delle stampe di Berlino, figg. 133 e 134, Museo di Basilea, di Copenhagen ecc.), così freschi e vivi e di una tale verità psicologica, che a ragione si ritengono tra i migliori del

Fig. 135. I cavalieri dell'Apocalisse. Silografia del Dürer.

tempo. Ora, come si spiega che egli abbia dipinto così pochi ritratti? Come mai, nonostante il suo [merito pittorico, egli non fu stimato degnamente dai suoi concittadini? Forse la risposta è in questi quadri a matita. Il vecchio Holbein era un

ospite gradito nelle cantine dei conventi, dove rallegrava i frati con le sue piacevolezze, e così ebbe occasione di formare la sua curiosa raccolta di teste fratesche. Egli aveva soprattutto l'istinto della satira. Ma anche nelle strade e nelle osterie egli trovava teste caratteristiche, poichè pare che troppo si dilettasse delle allegre brigate, tanto da trascurare gli interessi domestici, e da costringere i figli ad andarsene presto di casa. È manifesto che la nota di pessimismo, che si osserva in molte pitture di Hans Holbein il Giovine, è effetto della precoce esperienza acquistata in gioventù. Il vecchio Holbein cadde in povertà e nel 1516 lasciò Augusta per andare a lavorare in Alsazia, dove morì dimenticato nel 1524.

2. Alberto Dürer. — Nell'anima del Dürer si manifesta ancora una volta il contrasto tra il tardo gotico e il Rinascimento, tra l'ideale estetico settentrionale e il meridionale. Egli ne fu travagliato intimamente, senza poter giungere, nonchè ad una vera vittoria, ad una netta decisione. Nato in un ambiente dove dominava il gotico, presto sentì l'ansioso desiderio di trarsi dalle angustie paesane per conquistare più ampio respiro. Lo attraeva soprattutto l'Italia, e ci venne almeno due volte; ma l'Italia se molto gli diede, molto anche gli tolse. Egli vi perdette la serena fiducia nelle proprie forze, e ne derivò l'aspirazione affannosa a una idealità superiore, che invano si sforzò di raggiungere con una energia irrequieta e indomabile. In siffatto sforzo andò travolta la spontaneità della sua vena inventiva. La sua fertilissima fantasia troppo spesso è intorbidata dal ragionamento accademico. In questa lotta egli durò fino alla morte, e non ne uscì trionfante. È questo l'aspetto tragico della sua vita; nè giova ai Tedeschi dissimularlo, perchè tale è il fato dell'arte tedesca. Con fatica indefessa il Dürer lottò contro la sorte avversa, per istrapparle la sua grandezza. Egli fu tenuto in grande considerazione dai contemporanei, ma all'arte sua mancò un largo e durevole favore.

Norimberga era un ambiente gretto e meschino; molto scarse le commissioni d'imperatori, prìncipi, vescovi e conventi. Quando c'era da fare un grande altare tale era oramai la preponderanza dei mestieranti, che un artista il quale si proponesse di fare a meno di collaboratori, di dedicare all'opera d'arte tutto sè stesso, di trasfondervi la sua fantasia creatrice, d'imprimervi il suggello della sua personalità, lavorandovi senza posa per anni ed anni, era messo da parte. Ciò spiega perchè si abbiano del Dürer così pochi quadri d'altare. Tra i suoi amici egli aveva bensì non pochi uomini di grande coltura, avidi della sapienza antica, e anche scrittori di merito. Ma per Villibaldo Pirkheimer e per altri umanisti come lui la poesia era soprattutto allegoria erudita, non molto conciliabile con l'arte e per il Dürer doppiamente pericolosa, perchè per indole egli inclinava all'erudizione, alle sottili indagini, alle questioni teoriche. I suoi stessi contemporanei dicevano che la pittura era la minima delle sue eccellenti doti naturali. Per la versatilità dell'ingegno, e pel suo affaticarsi a scoprire i principî scientifici dell'arte, egli assomiglia all'universale Leonardo da Vinci. Fin dagli inizi della sua vita artistica il Dürer si occupò di studiare le proporzioni del corpo umano, e proseguì in tale studio fino alla morte, senza essere pervenuto a conclusioni definitive. I « Quattro libri delle proporzioni umane » furono stampati dopo la sua morte (1528). Sono un'opera molto superiore ai suoi scritti anteriori, quali il « Trattato della misura col compasso e con la squadra » (1525) e il « Trattato della fortificazione delle città, dei castelli e dei borghi » (1527). In alcuni disegni e pitture egli volle anche dare la dimostrazione dei prin-

cipî teorici da lui stabiliti intorno alle proporzioni normali del corpo umano. Molti suoi studî di nudo e di teste, non escluso il celebre « Autoritratto in pelliccia » del 1500 a Monaco, sono il risultato di calcoli e ragionamenti. Per trent'anni, dal suo primo incontro con Iacopo de Barbari, egli non cessò di affaticarsi intorno al cànone della figura, sia dell'uomo che degli animali.

Fig. 136. Autoritratto del Dürer del 1493. Parigi, collezione Goldschmidt.

Nei suoi scritti il Dürer è quasi del tutto un uomo del Rinascimento. È noto che la bellezza e l'esattezza delle proporzioni sono anche il fondamento della sua concezione dell'arte. Ma egli non segue a primo tratto e in modo incondizionato il genio del Rinascimento, sebbene assai presto egli abbia adoperato come decorazione l'architettura classica. Nel panneggiare stentò ad abbandonare le pieghe dure

ed angolose. La rappresentazione esterna dei tipi naturali non gli bastava. Gli studi sulle proporzioni umane dovevano servire a rendere il suo occhio indipendente dalla realtà esterna, o porre la sua fantasia in grado di gareggiar con la natura, che crea secondo certe regole. Egli non diede alle sue figure, come in genere gl'Italiani con-

Fig. 137. La Visitazione. Dalla « Vita di Maria » del Dürer.

temporanei, un carattere ideale e universale, ma cercò quello che avevano di tipico, e lo accentuò per ottenere l'espressione che voleva; perciò nelle teste femminili e nelle figure di fanciulli, fatte in gioventù, che meno si prestano a tale accentuazione, non fece così buona prova come nelle figure di uomini maturi, dai forti tratti e dall'aspetto grave, proprio dell'età e della dolorosa esperienza della vita.

Il Dürer non fu un pittore come il Grünewald; la sua forza è la linea, e il disegno gl'importa molto più che il dipinto. Le cose per lui non sono il prodotto di una visione puramente ottica, o di una fantasia esaltata, ma della chiara ed esatta coscienza della linea. Nondimeno, anche nel colore egli fu diligentissimo, avendo un solido fondamento nella tradizione del mestiere. Per mesi e mesi si affaticava scrupolosamente intorno a un quadro; quante volte non si lasciò cadere di mano il pennello, parendogli vana la sua fatica! Due volte in vita, nel 1507 dopo il secondo

Fig. 138. Adorazione dei Magi, del Dürer. Firenze.

viaggio a Venezia, e nel 1521 di ritorno dai Paesi Bassi, parve avviarsi al trionfo; ma il sospirato capolavoro, l'opera definitiva, non venne; egli produsse invece varie opere minori e più mature.

La vena inventiva di Alberto è inesauribile e incomparabile. Non c'è artista contemporaneo che possegga una tale copia di idee originali, e una tale padronanza delle forme corrispondenti a tanta ricchezza. Se si toglie qualche lavoro giovanile, di tutte le sue composizioni il merito è esclusivamente suo. Anche quando rappresenta più volte lo stesso soggetto, non si ripete mai; la sua potenza creatrice si manifesta sia nelle figure isolate e caratteristiche, che nelle scene drammatiche,

ferventi di vita e di passione. Soprattutto poi essa trionfa, quando l'artista vuole dar forma alle visioni suscitate nel suo spirito da soggetti biblici, quali la Passione o l'Apocalisse. È naturale che ad esprimere questo intimo ardore l'incisione e il disegno gli parvero stumenti più adatti che la pittura. Queste doti del suo genio furono degnamente apprezzate anche dai contemporanei, i quali attinsero a piene mani alla sua ricchezza artistica. Per questa ragione nell'opera del Dürer hanno tanta importanza i disegni. Essi sono l'espressione immediata della sua fantasia, rappresentano il suo concetto con la massima fedeltà, e rivelano tutta l'ampiezza della sua potenza inventiva. L'accuratezza con la quale Alberto eseguì certi disegni è prova evidente che egli non li teneva da meno delle altre sue creazioni. Soltanto chi conosce i disegni e le incisioni in rame e in legno del Dürer può dire di comprendere tutto il genio dell'artista.

Gli antenati del Dürer vivevano in Ungheria, ed erano forse Tedeschi magiarizzati. Avevano il loro domicilio in Aitós presso Gyula, e di qui probabilmente trassero il cognome, che poi tradussero nel tedesco *Türe* (porta). Questa opinione è confermata dallo stemma dei Dürer, che è appunto una porta aperta. Il padre di Alberto, che portava lo stesso nome, era orefice; viaggiando secondo il costume degli artefici tedeschi, capitò a Norimberga e vi si stabilì. Sposò la figliuola di un altro orefice, Barbara Holper, dalla quale ebbe diciotto figli; Alberto, nato il 4 maggio 1471, fu il secondogenito. Dapprima, nel 1486, entrò nell'officina di Michele Wohlgemuth. Fin dalla fanciulezza abbiamo saggi della sua valentia nel disegno: un autoritratto, che egli fece a tredici anni (oggi a Vienna nella celebre raccolta di stampe e disegni detta l'*Albertina*), una Madonna con Angeli dell'anno seguente (Gabinetto delle stampe di Berlino) e del 1490, ultimo anno di scuola, il ritratto ad olio di suo padre, oggi a Firenze nella Galleria degli Uffizi. A diciannove anni (1490) intraprese il solito viaggio di istruzione, e rimase assente dalla città nativa fino alla Pentecoste del 1494. Non si hanno di questo viaggio notizie precise. Secondo antiche notizie fu a Colmar, nell'officina dello Schongauer. Avendo eseguito disegni per editori di Basilea, è verosimile che soggiornasse qualche tempo anche in questa città. Ci sono buoni motivi di credere che fino da allora il Dürer venisse in Italia e vi si trattenesse qualche tempo. Comunque sia, è certo che in quel tempo conobbe le incisioni del Mantegna e le copiò. Questi quattro anni di viaggio affrancarono per la prima volta il suo spirito e gli diedero fiducia in sè stesso; superati i confini del mestiere, quale usava nella scuola del Wohlgemuth e in tutta la Franconia, egli acquistò quella scioltezza che già appariva nella Germania meridionale. Appena di ritorno in patria, il Dürer si accasò con Agnese, figliuola di Hans Frey, agiato cittadino occupato in moltissime faccende, e fu riconosciuto come maestro.

Ma a Norimberga non si trattenne a lungo. Nel 1495 si rimise in viaggio per venire a Venezia, e pensava anche a Roma; ritornato a casa si pose al lavoro con febbrile operosità, e produsse le grandi serie grafiche, delle quali la principale è l'Apocalisse, in quindici fogli (1498). L'ardore e l'estasi del veggente ebreo, la sua prodigiosa fantasia escatologica sono espresse dal Dürer in audaci e grandiose composizioni, di uno stile impetuoso (fig. 135), unico nel suo genere, che riesce a dare aspetto di realtà alle idee più trascendenti. Qui si manifesta il Maestro, giovane ma conscio della sua forza, e prodigo della sua ricchezza di forme e d'idee. Questa serie è destinata alla comune dei credenti; invece le opere anteriori sono fatte principalmente

ALBERTO DURER — AUTORITRATTO.

Monaco, Galleria.

per piacere agli umanisti. Egli vi profuse i tesori della mitologia e della leggenda, ricordi di paesi e tempi remoti, di cose udite o vedute nei suoi viaggi (le tre Norne, che benedicono il grembo della sposa, il cosidetto Ratto di Amimone, che è propriamente una leggenda veneta, la grande Fortuna, Ercole e Dejanira etc.). La lamina di rame, che lo Schongauer aveva trattato come uno stampo e nulla più, nelle sue mani, per così dire fa sentire la sonorità del metallo; la luce lampeggia, la pelle umana è nitida ed elastica, le piume sono una maraviglia di morbidezza, in

Fig. 139. Festa del Rosario, del Durer. Praga, Convento di Strahow.

varie gradazioni. Il nudo ha una espressione di vita eroica e magnifica. E il fondo di tutti questi soggetti è il paesaggio tedesco in tutta la sua varietà e bellezza, con monti, castelli, laghi, nuvole fantastiche, reminiscenze dei viaggi di gioventù.

Nella pittura del primo periodo i tre autoritratti, del 1493 (fig. 136), 1498 e 1500, sono tre pietre miliari che segnano un cammino rapidamente percorso, dalla timidezza alla libertà, dalla minuzia dei particolari alla visione sintetica. Il ritratto del 1498 (Madrid) è il più bello e grandioso, da grande maestro; il « ritratto in pelliccia » di Monaco è il più famoso, ma nell'atteggiamento di prospetto e nella ricerca della solennità non è esente da artifizio (Tav. IV). L'altare di Maria a Dresda, già a Wittenberg, nella parte di mezzo è opera di gran forza, ma disuguale; gli sportelli invece sono di lavoro molto delicato. La Pietà di Monaco e quella di Norimberga dimostrano come il Maestro, dagli aggruppamenti slegati della scuola di Franconia già fosse pervenuto ad un fare più serrato e regolare.

Oltre all'Apocalisse, dove il Dürer diede libero sfogo alla sua fervida ispirazione, abbiamo di lui due serie di incisioni in legno, la Vita di Maria e la Grande Passione. Nella prima c'è profondità di idee e leggiadria, ma anche non poco di artificioso, specialmente nella prospettiva; la linea però non ha più nulla di duro, e ha acquistato una stupenda freschezza, che appare meglio che altrove negli sfondi boscherecci della fuga in Egitto e della Visitazione (fig. 137). I primi fogli della grande Passione
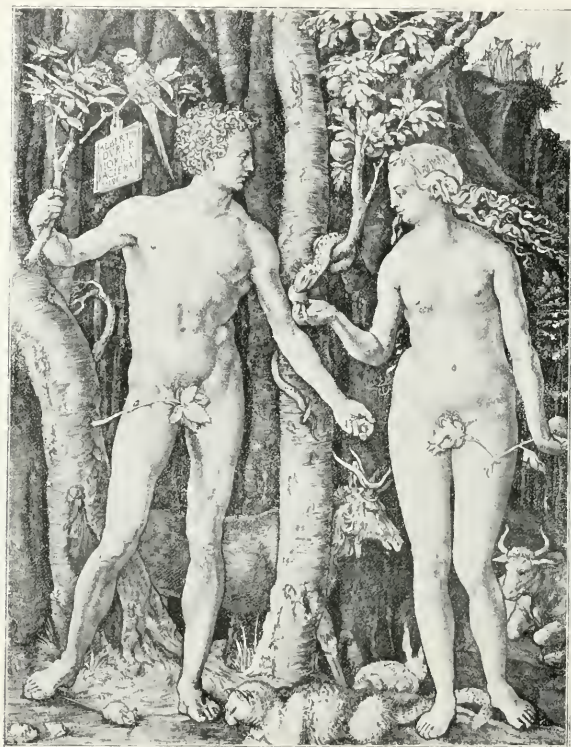
Fig. 140. Adamo ed Eva. Calcografia del Durer.

sono forti e grandiosi, ma aspri, non senza difetti di prospettiva e troppo pieni di figure; lo stile fa pensare all'austerità delle fughe di Bach. I fogli successivi sono più maturi e più luminosi, ma la solennità tragica del soggetto è diminuita.

La fantasia del Dürer non si appagò di rappresentare una sola volta la Passione. Egli ne ripetè le scene principali in dodici fogli di carta verdognola (la Passione verde dell'Albertina), e poi di nuovo in sedici fogli più piccoli incisi in rame, proponendosi principalmente di esprimere i profondi sentimenti dei personaggi dell'azione.

Nelle due grandi pitture da altare, il trittico Paumgärtner a Monaco e l'Ado-

razione dei Re Magi a Firenze (fig. 138), si vede un notevole progresso; c'è nobiltà di stile, delicatezza, ricchezza e bellezza materiale del colore; le figure sono inserite nella composizione senza sforzo e con bella armonia, nell'ambiente abbondano i par-

Fig. 141. Tutti i Santi, del Durer. Vienna.

ticolari. Nel trittico Paumgärtner la tavola di mezzo, d'intonazione delicata, è affiancata da due rigide figure di cavalieri, spoglie di ogni accessorio superfluo, nelle quali si manifesta intiera la rigorosa precisione dello stile del Maestro. Il quadro degli Uffizi è un gioiello, che ricorda la ricchezza di certi antichi reliquiarî.

Nell'autunno del 1505 il Dürer ritornò a Venezia, e vi rimase fino alla primavera

del 1507. Fu indotto a questo viaggio da richieste d' incisioni, ed ebbe poi anche la commissione di un grande quadro. Le lettere che egli scrisse a Villibaldo Pirkheimer sono un prezioso documento delle idee del Maestro, della sua vita e della sua attività in Italia. Egli ha una visione più chiara che non ebbe nel 1495. Nei rapporti amichevoli con Giovanni Bellini e con altri pittori veneziani impara a sentire l'armonia e il carattere sinfonico della pittura italiana, comprende che queste creazioni sono effetto

Fig. 142. Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo, del Durer.

di una euritmia del sentimento, e si duole amaramente che, a dispetto dei più aspri sforzi, a lui tedesco questo privilegio sia negato. Nondimeno, c'è molto di veneziano nella « Festa del Rosario », opera che gli fu commessa da una compagnia di mercanti tedeschi per la chiesa di S. Bartolomeo, e più tardi acquistata dall'imperatore Rodolfo II e trasportata a Praga, dove tuttora esiste, nella Pinacoteca del convento di Strahow (fig. 139). La Madonna col Bambino è in trono, con un tappeto dietro. A' suoi piedi un Angelo suona il liuto. Ai due lati stanno in ginocchio il Papa,

l'imperatore e altri rappresentanti della Cristianità, i quali dalla Madonna, dal Bambino e da S. Domenico (patrono della Confraternita del Rosario) vengono coronati di rose. Nella disposizione del gruppo principale si sente l'influenza di Giovanni Bellini, similmente il « Gesù tra i dottori » (Roma, Galleria Barberini) ha molto del leonardesco. Si sa che Alberto studiò molto Leonardo, come appare dalle teste d'invenzione, dalle « facce stravolte » e dai cosidetti nodi. A Venezia nel 1506 il

Fig. 143. La Malinconia. Calcografia del Dürer.

Dürer dipinse anche la leggiadrissima « Madonna del lucherino », oggi nel Museo di Berlino, il quale possiede pure del Maestro uno stupendo ritratto femminile, col mare nello sfondo, il quale probabilmente è dello stesso tempo.

A malincuore Alberto si partì da Venezia. « Oh come sentirò il freddo, lontano da questo sole! Qui sono un signore, in patria uno scroccone! » — così egli scriveva all'amico Pirkheimer. È deplorevole che da questo felice intermezzo veneziano il Dürer non abbia tratto quel vantaggio che egli forse sperava per l'arte sua. Egli

fece bensì molte opere di gran pregio, nel nuovo stile, ma non un capolavoro, dal quale appaia la somma delle cognizioni acquistate in Italia. Eppure questo è il periodo culminante nella vita del Maestro.

Le opere nelle quali il Dürer manifesta una potenza nuova sono due, l'Adamo ed Eva di Madrid e l'altare Heller a Francoforte (Museo Storico). Ma le due figure non sono che gli sportelli di un trittico; dell'altare Heller non rimane che una copia,

Fig. 144. La Madonna della pera. Calcografia del Dürer.

essendo bruciato l'originale. Il nudo è trattato con grande chiarezza ed eleganza, sia nella superficie che nel movimento plastico, e rivela un grande progresso dall'incisione, alquanto accademica, del 1504 (fig. 140). Nell'altare Heller il tema, la Coronazione di Maria tra le nubi, è presentato con quel sentimento e con quella dignità che già si vede in parecchi altari gotici d'intaglio. Migliore ancora che la scena della parte superiore è il gruppo degli Apostoli, in basso, presso il sarcofago aperto. La perdita dell'originale è tanto più dolorosa, in quanto che sappiamo da lettere del Durer con quale

diligenza egli vi lavorasse. Rimangono quasi per intiero gli sportelli, ma è certo che vi ebbero gran parte gli scolari. Fu tra questi Mattia Grünewald, che dipinse, in monocromia, le figure poderose e piene di vita dei Santi Ciriaco e Lorenzo. Nel 1511 il Dürer ripetè, per la cappella dell'ospizio Landau, il tema di « Tutti i Santi », ma in dimensioni più piccole, e in una forma che ricorda la Disputa di Raffaello. Il quadro, che oggi è a Vienna, è di una grande ricchezza materiale, ed è contenuto in una preziosa cornice in forma di tabernacolo; l'originale di questa cornice, disegnata dal Dürer, si trova nel Museo Germanico. Il Maestro apre alla vista un vasto spazio, e collega la visione celeste con un'ampia distesa di paesaggio; ma l'effetto dell'affollamento delle figure non è abbastanza efficace, e il colore è lontanissimo dalla forte intonazione dei Veneziani. Al sommo, circondata da una bellissima schiera di Santi,
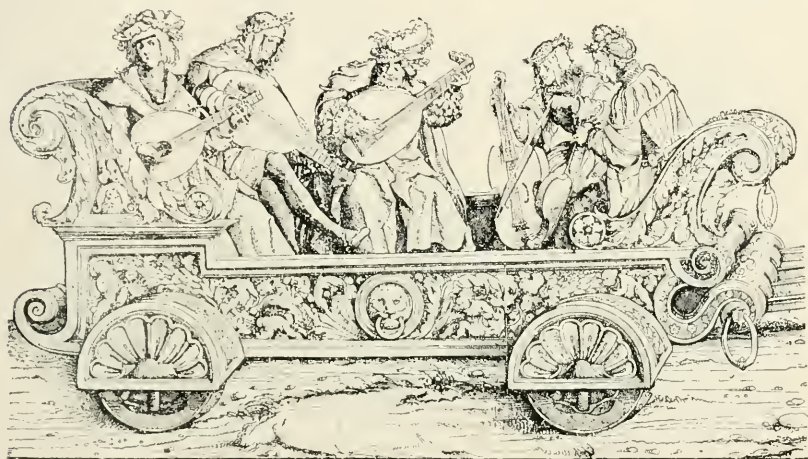
Fig. 145. La Cantoria Imperiale, di Hans Burgkmair. Dal « Trionfo di Massimiliano ».

trionfa la Trinità (fig. 141). In basso, chiudendo il circolo di cui la parte superiore è formata dai Santi e dagli Angeli, sta la Cristianità, divisa per ceti, e guidata dal Papa e dall'Imperatore. Nell'angolo inferiore a destra di chi guarda, il Maestro ritrasse sè stesso, in cappa magna con pelliccia, appoggiato a una tavoletta con iscrizione; dietro di lui, un paesaggio formato dalle due sponde di un largo fiume.

Ma da questo punto egli tralasciò quasi del tutto la pittura, e negli anni seguenti lo vediamo occupato principalmente nell'incisione in rame, che egli voleva portare al sommo della perfezione tecnica. Cosi egli produsse quelle meravigliose stampe, che sono documento non solo della sua maturità artistica, ma anche del suo spirito meditativo, della sua fertile fantasia creatrice di simboli di profondo significato: il Cavaliere, la Morte e il Demonio (1513, fig. 142), S. Girolamo nella cella e la Melanconia (1514, fig. 143). Che ci sia una connessione tra le due ultime, è fuor di dubbio; ma non è provato che facciano parte di una serie; piuttosto è probabile che dal tema della Melanconia egli volesse trarre parecchie stampe. Il soggetto della

prima deriva da un canto allora molto popolare: « Venga il mondo intiero a combattere con me, io cavalcherò tra la Morte e il Demonio ». La Melanconia non è ispirata al concetto espresso nell'esclamazione di Faust: « Io vedo che nulla noi possiamo sapere! » — perchè il Dürer ebbe sempre in grande onore l'indagine e lo studio; egli volle piuttosto significare la difficoltà di afferrare, coi nostri mezzi di ricerca, l'essenza delle cose. La morte della madre, di cui la data appare nella tavoletta sotto la campanella (5 maggio 1514), gli suscitò nella mente tristi pensieri, dai quali appare liberato nel S. Girolamo; opera stupenda, sia per la luce diffusa nella quiete della cella — cosa che fa pensare a un maestro olandese del sec. XVII! — sia per la perfetta prospettiva. In questo periodo il Dürer incise anche le sue più belle Madonne. In altre figure egli predilesse un po' troppo il carattere matronale, e nelle fattezze individuali la sua scelta si limita a quelle che si vedeva d'intorno. Ma la Madonna
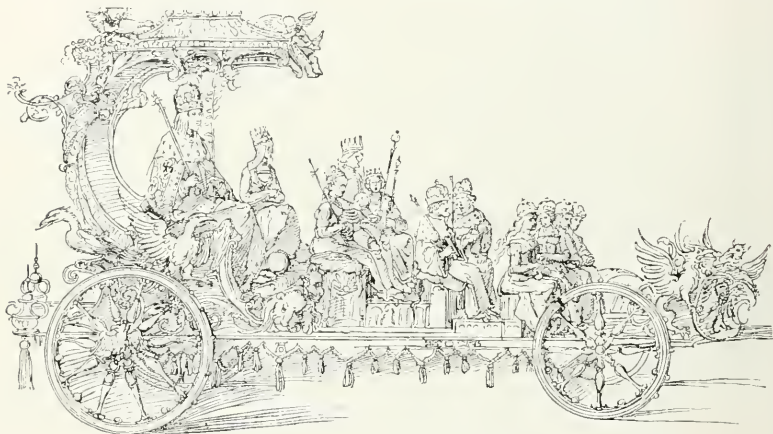
Fig. 146. Primo disegno di Alberto Dürer per il carro trionfale. Vienna, Albertina.

seduta sotto un albero, con in grembo il Bambino al quale porge una pera (1511, fig. 144) e l'altra che tiene il Bambino in braccio appoggiando una guancia alla testolina di lui, idealizzano a perfezione la felicità materna. Tra gli altri lavori è specialmente da ricordare la Veronica (1511), destinata forse ai pellegrini che a Roma avevano veduto la preziosa reliquia. In questa immagine il Dürer creò un *caput cruentatum* di effetto prodigioso, che per secoli fu un modello dell'arte tedesca. Intorno aleggiano due Angeli, di una espressione così appassionata da superare quelli dell'Apocalisse. Della perfezione e squisitezza raggiunta nella incisione in legno la miglior prova è la « Trinità fra le nubi », dello stesso periodo.

Fino a questo tempo Alberto non aveva avuto alcun potente protettore, ad eccezione del Principe Elettore Federico il saggio, che gli diede qualche commissione. La sua fortuna parve mutare in meglio dopo il 1512, quando fu conosciuto dall'imperatore Massimiliano. Ma non è da credere che il favore largito agli artisti

dai principi tedeschi sia paragonabile al mecenatismo dei prìncipi italiani. Il Dürer fu assunto in servizio, per i molti lavori che l'imperatore aveva in mente, insieme con varî altri artisti, specialmente di Augusta, e dovette adattarsi alle idee di Massimiliano e degli eruditi che lo consigliavano. All'imperatore piacevano i trionfi, gli archi trionfali con allegorie e simboli d'ogni sorta (figg. 145, 146 e 147) desunti dall'enciclopedia medioevale e dalla erudizione umanistica, un vero programma pedagogico-imperiale. Una sola commissione conforme alla sua indole fu assegnata al Dürer. L'imperatore aveva un suo libro di preghiere, fatto stampare su pergamena ad Augusta

Fig. 147. Venezia dolente, di Alberto Dürer. Dal «Trionfo di Massimiliano».

dallo Schönperger. Sui margini dei fogli stampati il Dürer, il Cranach, Hans Baldung ed altri artisti eseguirono a penna disegni, che poi dovevano essere intagliati in legno dal celebre intagliatore Joost de Negker di Augusta. Ma non se ne fece nulla, e perciò per molto tempo falsamente si credette che l'esemplare fosse di mano dell'imperatore. L'originale si conserva quasi per intiero, metà a Monaco nella Biblioteca di Stato, e l'altra metà nel Museo di Besançon. La maggior parte dei fogli è del Dürer, ed è manifesto che gli altri collaboratori seguirono il suo stile e i suoi concetti. In questi disegni marginali, in apparenza fugaci, ma sempre di profondo significato, la fantasia d'Alberto trovò libero sfogo. Egli inquadrò i fogli con viticci calligrafici, che qualche volta si trasformano in fogliami, e interpretando a modo

suo il testo disegnò a piè di pagina figure e scenette ora serie ora scherzevoli (fig. 148), che costituiscono quasi un sommesso accompagnamento.

Dopo la morte di Massimiliano, di cui trasse l'effigie in una grande silografia (fig. 149), il Dürer dovette pensare a farsi confermare la pensione dal suo successore. L'imperatore Carlo V era nei Paesi Bassi; perciò il Maestro si mise in viaggio a quella volta (luglio 1520), con la moglie e una fantesca, recando seco una maravigliosa raccolta dei suoi disegni. Questo viaggio nella vita del Maestro ha importanza forse maggiore del viaggio a Venezia nel 1505. Cinquantenne e provetto nell'arte, vedeva le cose più a fondo che non a trentasei anni, e l'antica arte fiamminga era più conforme alla sua indole che non l'italiana. Soprattutto gli fu di conforto il vedersi accolto con sommo rispetto dagli artisti del paese. Era stato quasi al punto

Fig. 148. Fregio marginale del Dürer nel libro di preghiere dell'imperatore Massimiliano. Monaco, Biblioteca dello Stato.

Fig. 149. L'imperatore Massimiliano. Silografia del Dürer.

di disperare dell'arte; ora i più autorevoli maestri gli dichiaravano che nell'incisione, sia in metallo che in legno, nessuno poteva stargli a pari. Egli tentò

d'imitare la maniera delicata e pittoresca del Massys, del Van Orley, e di altri fiamminghi. Di questo viaggio ci rimane il diario. Il Dürer ci narra delle onoranze che ricevette dai pittori, specialmente ad Anversa, dei molti ritratti che disegnò, e di

Fig. 150. S. Giovanni evangelista e S. Pietro del Durer. Monaco.

Fig. 151. S. Paolo e S. Marco del Durer. Monaco.

alcuni quadri, tra i quali il S. Girolamo del Museo di Lisbona, di cui i disegni sono nell'Albertina di Vienna. Si conserva qualche parte anche del suo libro di schizzi, in cui egli disegnò a matita ritratti, paesaggi e architetture, su carta verdognola.

Ma i principali documenti del suo viaggio nei Paesi Bassi, e del molto che imparò dai maestri di Anversa, sono il ritratto di Barend von Orley, a Madrid. Nell'opera

artistica del Dürer comincia di qui un nuovo periodo di continua ascensione, che mette capo alla perfetta maturità. Ritornato dopo un anno a Norimberga, trovò i concittadini e gli amici commossi dalle dottrine della Riforma. Spirito acuto, meditativo e profondamente religioso quale egli era, non poteva rimanere estraneo a questo movimento. Fin da quando era nei Paesi Bassi, aveva ricevuto, con grande commozione, la falsa notizia della cattura e della morte di Lutero. Ma alla prime manifestazioni di sincera religiosità presto erano succeduti il fanatismo e le intemperanze dei seguaci del Karlstadt. Il Dürer per breve tempo ne fu sedotto, ma non tardò ad accorgersi con terrore, a quali conseguenze di arbitrio e disordine sociale conducesse la libertà illimitata che si andava predicando, e sentì il dovere di manifestare pubblicamente la sua riprovazione contro i fratelli traviati. Questo è il significato della celebre tavola detta dei quattro Apostoli (figg. 150 e 151) e delle scritte che vi appose. Questa doppia tavola, nella quale dipinse da un lato gli Apostoli Pietro e Giovanni e dall'altra Paolo e Marco, fu dal Dürer dedicata (1526) al Consiglio di Norimberga. Giovanni e Paolo sono le figure principali: Giovanni, in mantello rosso, medita sopra un volume che tiene in mano; Paolo, ammantato di bianco, ha chiuso il libro, ed afferra con salda mano l'elsa della spada, guardando minaccioso fuori del quadro. Dimostrare la verità e difenderla virilmente; questo è il significato evidente delle due figure, che Alberto ha espresso in modo fortemente caratteristico. Questi quattro Apostoli sono un prezioso documento del suo modo di sentire in religione, e nello stesso tempo attestano che il Maestro si era oramai vittoriosamente liberato da ogni impaccio formale. Egli conservò l'esecuzione accurata perfino minuziosa, ma nella modellatura delle vesti e nella gradazione dei colori aggiunse un elemento plastico. Le teste hanno una espressione schietta e vigorosa, che giustifica pienamente la loro denominazione popolare « i quattro temperamenti ». La predilezione del Dürer per le grandi figure in piedi certamente fu stimolata dall'esempio di Uberto e Giovanni Van Eyck, di cui egli vide le opere nei Paesi Bassi; ma in ciò concorse pure un dipinto da lui veduto venti anni addietro, cioè le figure laterali di Giovanni Bellini nell'altare dei Frari a Venezia, che alla loro volta derivano da quelle del Mantegna in S. Zeno di Verona. Così queste tavole ci fanno vedere nell'animo del Dürer la sintesi ormai avvenuta dell'arte italiana e della germanica; il lungo e penoso dissidio finalmente è composto; la potenza creatrice germanica è stata compenetrata dalla magnificenza italiana. Le due tavole, come l'Adamo ed Eva di Madrid, e la potente Lucrezia di Monaco (1518 — ma se ne ha un disegno

Fig. 152. Ritratto di Girolamo Holzschuher, del Durer.
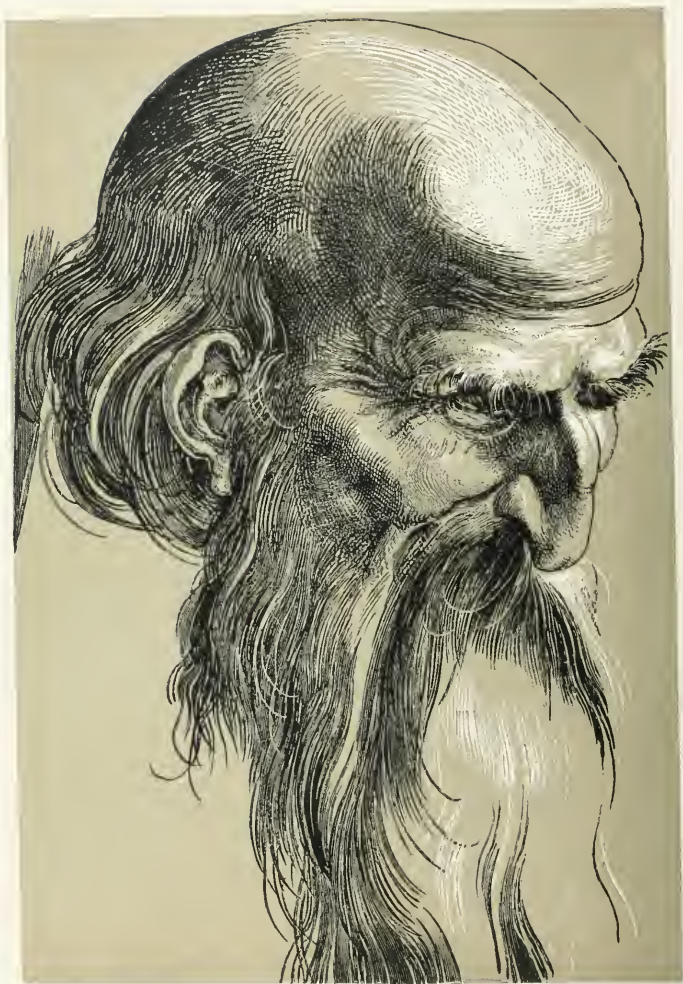
Fig. 153. Testa di Apostolo, del Dürer. Vienna, Albertina.

del 1508), non furono mai destinate a fiancheggiare un altro dipinto; sono opere che stanno a sè.

I dipinti sopradescritti sono tutta la messe artistica che il Dürer riportò dai Paesi Bassi. Esistono disegni eseguiti per un altare di Maria, una « Conversazione » intesa alla tedesca, ma il lavoro non ebbe sèguito. Nei ritratti di Girolamo Holzschuher (fig. 152) e di Jacopo Muffel il Dürer si allontana di nuovo dalla morbidezza pittorica, e ci presenta figure fortemente caratterizzate, non senza qualche durezza nei particolari. In questo periodo il Maestro produsse anche gran numero d'incisioni, specialmente

Fig. 154. Deposizione, dello Schaufelein. Nordlingen.

ritratti (del Cardinal di Magonza, del Principe elettore Federico di Sassonia, del Pirkheimer, di Melantone e di Erasmo di Rotterdam). Morì il 6 aprile 1548, anniversario della morte di Raffaello, dopo lunga e dolorosa malattia.

Del Dürer non è da ammirare soltanto la fecondità artistica, senza dubbio maravigliosa; non contando i quadri, il catalogo delle sue opere comprende 194 incisioni in rame, 170 in legno e parecchie centinaia di disegni, tra i quali molti eseguiti con somma diligenza, come veri quadri, e sono preziosi documenti della sua pazienza e coscienza d'artista; citiamo ad esempio le teste di Apostoli, studi per il quadro di « Tutti i Santi » (fig. 153), le due tavolette di Sansone e della Resurrezione e i disegni colorati di piante e di animali. Ma più maravigliosa della fecondità di Alberto è la ricchezza del suo temperamento artistico. La sua grandezza è

in questo, che mai non si appagò del grado raggiunto nell'arte, ma con ardore infaticabile continuò l'ardua ascensione. L'Italia, già lo abbiamo detto, molto gli diede ma molto anche gli tolse, principalmente l'ingenua fiducia nelle proprie forze. Per

Fig. 155. Adorazione dei Magi, di Hans Kulmbach. Berlino.

qualche tempo egli parve straniato dalla sua patria, ma alla fine lo vediamo raggiungere la sintesi. Dopo il Dürer nella pittura tedesca domina un criterio nuovo e più geniale; non soltanto l'arte penetra più addentro nel mondo dei fenomeni, ma riesce a trarre perle di gran pregio dal mare dell'infinito. Il mestiere è superato;

Fig. 156. Contadini che ballano. Calcografia di Sebaldo Beham.

allo sforzo affannoso per la forma sottentra il senso del possesso saldamente acquisito.

2. Scuola del Dürer. — Intorno al Dürer presto si raccolsero scolari e collaboratori. Prima ancora del viaggio a Venezia, il Maestro prese con sè Hans Schäufelein, venuto da Nördlingen (n. verso il 1490 e m. nel 1540), specialmente fecondo come intagliatore in legno. Nel 1515 lo Schäufelein tornò in patria, ed ivi diede opera anche alla pittura (pitture murali nel Palazzo comunale; Giuditta ed Oloferne; trittico nella chiesa di S. Giorgio, fig. 154). Anche Hans (Süss) di Kulmbach (m. 1522) dapprima scolaro di Jacopo de' Barbari, lavorò qualche tempo col Dürer; il suo capolavoro è l'Adorazione dei Magi (Berlino, fig. 155). Nella composizione ricorda il Dürer, e merita lode per la fusione e bella armonia dei colori. Risente pure del Dürer Hans Springinklee (m. 1540), pregiato come miniatore e disegnatore per gli incisori in legno. Il fratello minore del Maestro, Hans Dürer, gli fu operoso collaboratore; rimase a Norimberga dopo la morte di Alberto, e in ultimo andò a Cracovia al servizio del re di Polonia. Degli scolari del Dürer degli ultimi tempi è da menzionare Giorgio Penez, che nel 1523 prese a lavorare da sè. Col tempo il Penez si venne allontanando dal Maestro, e si accostò agli Italiani, specialmente a Giulio Romano e ad Angelo Bronzino. Il suo capolavoro è il ritratto a mezza figura di un orefice o monetiere, dipinto nel 1545 (Karlsruhe). Morì povero nel 1550. Con lui si accompagnano i fratelli Sebaldo (circa 1500-1550) e Bartolo Beham (1502-1540). Tutti due nel 1524 accolsero le dottrine del Karlstadt e di Tommaso Münzer, e furono perciò chiamati in giudizio. Sebaldo Beham ebbe una vita avventurosa, finchè nel 1534 si stabilì a Francoforte. Dall'officina di questo artista, che aveva il lavoro facile e spedito, uscì un gran numero d'incisioni in legno e in rame (figg. 156, 157 e 158). La più celebre pit-

Fig. 157. Il banchetto del figliuol prodigo. Calcografia di Sebaldo Beham.

Fig. 158. Lanzichenecco. Calcografia di Bartolo Beham.

tura di Sebaldo è una tavola con la storia di Betsabea (Louvre). Bartolo Beham nel 1527 si stabilì a Monaco, al servizio del duca Guglielmo IV di Baviera. Ciò spiega il gran numero di ritratti di principi (fig. 159) che abbiamo di lui. Dei suoi quadri il migliore e il più vasto è l'Invenzione della Croce, nella Pinacoteca di Monaco (fig. 86). Nella disposizione della scena e nello sfondo architettonico è evidente che l'autore prese a modello gli antichi pittori veneziani, dai quali differisce soltanto per una maggiore secchezza nel caratterizzare le singole figure.

Tutti questi maestri hanno di comune l'aver coltivato nello stesso tempo e con uguale diligenza la pittura e l'incisione, sia in rame che in legno. Quanto alla loro valentia nell'una e nell'altra forma dell'arte, non c'è luogo a dubbio. Come pittori hanno qualche merito, cioè la forza e lo splendore del colore, il modo chiaro di rappresentar l'azione, e la verità esteriore. Ma per lo più nelle loro opere destinate alle chiese la pratica del mestiere prevale sopra la creazione personale. Invece quando disegnano per l'incisione in rame o in legno questi artisti si rivelano sotto un aspetto affatto diverso. La loro fantasia si espande liberamente e padroneggia una materia copiosissima; anche le forme sono più vive, i tipi più vivaci; c'è maggior movimento negli atti e nei gesti, e l'occhio si compiace di questa gradita novità. Il progresso nell'arte tedesca si svolge per due vie: da una parte essa si attiene strettamente al genio popolare, e dall'altra si giova sempre più di elementi formali dell'arte italiana. Ma degli uomini che compirono questa trasformazione avremo di nuovo ad occuparci, dove tratteremo dei « Maestri minori ».

Fig. 159. Il Conte palatino Ottone Enrico, di Bartolo Beham. Augusta.

Quel che abbiamo veduto avvenire tra i discepoli del Dürer si ripete in altri gruppi di artisti. L'operosissimo ALBERTO ALTDORFER, architetto, pittore e disegnatore morto nel 1538 a Ratisbona, dove si era stabilito nel 1505, ebbe senso squisitamente poetico della bellezza del paesaggio, e come dimostra il suo « Riposo in Egitto » del Museo di Berlino (fig. 160), intese i fatti biblici in maniera tutta popolare. Nel suo bel quadro della Natività di Maria, la

Monaco c'è una vastità che ricorda le cose migliori di Giovanni van Eyck; i gruppi di figure sono schiettamente popolareschi. Nel « San Giorgio nel bosco » (Monaco)

Fig. 160. Riposo in Egitto, dell'Altdorfer. Berlino.

la natura è interpretata con mirabile sentimento, ed ha una sua espressione. Nessun maestro tedesco seppe rappresentare così bene l'arcano orrore della foresta. In-

sieme col Beham, col Burgkmair, col Feselein e col Refinger, lavorò ad una serie di quadri storici per il duca Guglielmo IV; nella Battaglia di Arbela (Alessandro e Dario) egli ci presenta grandi masse in movimento e ci fa quasi sentire il fragore delle armi. Delle sue incisioni in legno colorate la più celebre è la « Bella Madonna di Ratisbona ».

Fig. 161. Incoronazione di Maria. Tavola centrale dell'Altar Maggiore di Friburgo, di Hans Baldung.

Anche nel territorio svevo-alemanno il Dürer ebbe un seguace, Hans Baldung detto Grien, il quale però derivò non poco pure dal Grünevald. Ma nei ritratti e nei molti disegni che di lui abbiamo si vede che molto imparò dal Maestro di Norimberga, la cui officina pare frequentasse prima del 1506. Il Baldung nacque presso Strasburgo, circa il 1476, di famiglia originaria di Schwäbisch-Gmund. Dopo il 1509 lo troviamo domiciliato a Strasburgo, dove morì nel 1545. Passò parecchi anni a

Friburgo (1511-17), dove fece la maggiore delle sue opere, un grande altare di undici tavole. Nella parte anteriore del polittico la tavola di mezzo rappresenta Maria incoronata, e negli sportelli sono storie della vita di Maria; nella parte posteriore il quadro principale è la Crocifissione, che riesce quasi opprimente a cagione del gran numero di figure. Qui l'indole del Baldung appare in un aspetto affatto indipendente dal Dürer. Non a torto gli amici gli diedero il soprannome di Grien (verde) o Grienhans, dal colore che egli prediligeva; nè soltanto egli si compiacque di un colorito chiaro e forte (Adorazione dei Magi nel Museo di Berlino), ma volle tentare

Fig. 162. Riposo in Egitto, di Hans Baldung. Vienna.

singolari effetti di colore. Così nella Natività di Gesù, parte del polittico di Friburgo (fig. 161), egli fa in modo che la luce sia irradiata dal Bambino. Aprendo gli sportelli interni si vede Maria incoronata, e i dodici Apostoli che assistono al grande avvenimento. L'Accademia di Vienna possiede del Baldung un Riposo in Egitto, (fig. 162), nel quale ha gran parte il paesaggio. Egli trattò anche, ampliandolo, l'antico tema della danza macabra, figurando la Morte in compagnia di una bella giovine nuda, destinata a morire nel fior degli anni. Col nudo egli simboleggiò in modo analogo la Verità e i Cinque Sensi; ma principalmente se ne valse nei soggetti mitologici, come nel quadro di Ercole ed Anteo (Cassel). Non è puro caso che il Baldung per i suoi disegni adoperasse carte colorate e segnasse le luci con tratteggi bianchi; egli stampò anche incisioni in legno a più colori, che hanno carattere di vere pitture. In ciò non fu il primo, essendo stato preceduto da Giovanni Ulrico

WECHTLIN di Strasburgo, ritenuto inventore delle incisioni a chiaroscuro, al quale però molto spesso è superiore.

Anche ENRICO ALDEGREVER di Soest (Westfalia), detto pure Trippenmeker (1502 - fin dopo il 1555), strenuo propugnatore della Riforma, più che come pittore è apprezzato come autore di molte incisioni in rame (fig. 163); tuttavia i ritratti che egli dipinse (fig. 164) sono ammirabili per la freschezza immediata con la quale è inteso il soggetto, e per la forza del disegno. I suoi quadri d'altare (Adorazione dei Magi in una chiesa di Soest) meritano gran lode per l'accurato studio del vero. In generale nella prima metà del secolo i pittori tedeschi sono soprattutto valenti ritrattisti.

Fig. 163. Maria « sulla mezzaluna ». Calcografia dell'Aldegrever.

3. HANS HOLBEIN IL GIOVINE. — L'ultimo grande pittore dell'età della Riforma è affatto indipendente da Norimberga, e ad Augusta non deve che l'origine e la prima educazione. Nato nel 1497 ad Augusta, HANS HOLBEIN non acquista per noi una personalità artistica ben definita se non dopo il 1515 in cui si stabilì a Basilea (fig. 165). Pare che dapprima lavorasse nell'officina di HANS HERBST, del quale dipinse il ritratto (Londra, Galleria Nortbrook) nel 1516, cioè in età di diciannove anni, e che nello stesso anno si ponesse a lavorare da sè; infatti sono appunto del 1516 i due ritratti, in una sola cornice, del borgomastro Jacopo Meyer e di sua moglie (Museo di Basilea). Per campare egli fece lavori d'ogni sorta. Dipinse una insegna per un maestro di scuola (1516) e una tavola (Biblioteca di Zurigo) con la storia di « Niemand » (Nessuno), personaggio al quale i Tedeschi sogliono attribuire tutti i guai di cui nessuno vuole avere la colpa; fece cartoni per pittori di vetrate e disegnò, per gl'intagliatori, iniziali e fregi marginali, alfabeti di maiuscole e marche di tipografi, che adornano molte opere stampate in quel tempo a Basilea. Fece inoltre, sia a Basilea che a Lucerna, parecchie pitture murali, delle quali, purtroppo non rimane che un disegno a colori per la facciata della cosidetta « Casa della danza » (Berlino, Gabinetto delle stampe).

I tipografi di Basilea, uomini ragguardevoli e valenti, alcuni dei quali anche eruditi, facilitarono all'Holbein la conoscenza degli umanisti, tra i quali primeggiava Erasmo di Rotterdam. Il primo documento delle relazioni con Erasmo sono i disegni a penna che l'Holbein fece per l'« Elogio della Pazzia », opera popolare del grande umanista; questi disegni, pei quali certamente egli si consigliò con qualche erudito, furono eseguiti sui margini di un esemplare del libro, nell'inverno del 1515 (fig. 166).

L'Holbein progredì rapidamente, fino a raggiungere la perfezione, specialmente nei ritratti, che sono le sue opere più famose. È del 1519 il ritratto a mezzo busto di Bonifacio Amerbach (Museo di Basilea) nel quale già si vedono tutti i pregi dei ritratti del Maestro: solidità del disegno, precisione del carattere, delicato impasto

HANS HOLBEIN IL GIOVINE — LA FONTANA DELLA VITA.

Lisbona Castello Reale.

di colori: pregi che appaiono in maggior grado nelle due tavole che egli dipinse nel 1526 (Museo di Basilea) per compiacere agli umanisti di Basilea; l'una delle quali rappresenta il vero amore (Venere e Cupido), l'altra l'amore disonesto (Laide Corintia). Il carattere personale delle teste è così fortemente espresso, che in una di esse si riconobbe il ritratto di una donna di facili costumi, di nome Dorotea Offenburgerin.

Nel 1513 l'Holbein fu ammesso nella corporazione; è dello stesso anno lo splen-

Fig. 164. Ritratto di giovane, dell'Aldegrever.

dido e solenne dipinto « La Fonte della Vita » (Tav. V), oggi a Lisbona. L'antico tema del misticismo mariano, più volte e in varie forme trattato dall'arte gotica, qui è presentato nella magnifica scena di un giardino, con architettura del Rinascimento, sfondo di paese e ricchezza di accessorî. Della grande riputazione che egli si era acquistata, è prova l'incarico che gli fu commesso nel 1521, di dipingere il salone del Palazzo del Comune. Secondo il costume d'allora, a soggetto di queste pitture furono scelti esempi di severa giustizia: Caronda, legislatore di Turii, che punisce sè stesso per avere involontariamente trasgredito ad una delle sue leggi; Zaleuco, che conciliando la giustizia con l'amor paterno, prende sopra di sè metà

della pena meritata dal figlio; l'incorruttibile Curio Dentato, e il superbo Sapore re dei Persiani. Il lungo lavoro fu più volte interrotto; le pitture, eseguite a tempera sopra il muro asciutto, da gran tempo sono scomparse; non rimangono più che i bozzetti, i quali tuttavia giovano molto a conoscere l'indole artistica dell'Holbein. Si vede in essi che il pittore sapeva penetrare a fondo nei fatti, afferrare il sostanziale nelle espressioni e nei caratteri, e che sentiva il genere storico e l'antichità meglio di qualsiasi altro artista contemporaneo. Anche nelle sue pitture di soggetto biblico domina un realismo rigoroso e senza veli, e i tipi ideali della tradizione cedono il campo all'effetto drammatico. Dipingendo Cristo deposto dalla Croce, egli

Fig. 165. Autoritratto (?) dell'Holbein. Disegno. Basilea.

ritrae spietatamente l'orrore della morte, forse con la intenzione di rappresentare il soggetto in modo affatto opposto a quello del Grünewald. Nelle storie della Passione non ha di mira che la verità vivente, il dramma, l'analisi dei vari caratteri e delle loro passioni. Egli narrò la Passione in dieci disegni ad inchiostro, che forse sono bozzetti per vetrate (fig. 167), e in una grande tavola divisa in otto scomparti (quelli e questa nel Museo di Basilea). In quest'ultima pittura il colore è forse alquanto aspro, ma nei due quadri di Gesù catturato e condotto davanti a Caifas si vede un effetto d' illuminazione notturna veramente degno di un sommo colorista. Un simile effetto si ammira nella Nascita di Gesù, dipinta sopra uno degli sportelli di un trittico, che insieme allo sportello di riscontro (Adorazione dei Magi) si conserva a

Friburgo. La luce che irradia dal Bambino illumina i gruppi circostanti; lo sfondo è rischiarato dalla luna.

La severa fantasia dell'Holbein si rivela anche nelle sue Madonne, solenni e maestose. La Madonna di Soletta, in trono tra i Santi Orso e Martino, è del 1522; quella del Borgomastro Meyer si ritiene di qualche anno posteriore. L'originale (fig. 168) è nel Palazzo Granducale di Darmstadt. Il quadro che si riteneva originale, nella Galleria di Dresda, è una copia alquanto più tarda, olandese o fiamminga, nella quale si notano alcune varianti nelle proporzioni e nel colore, più conformi al gusto del tempo che non a quello del Maestro. L'originale di Darmstadt, liberato nel 1887 dalla pesante vernice e da obbrobriose sovrapitture, apparve in tutta la magnificenza dei suoi colori. La Madonna con in braccio il Bambino, il quale appare in uno scorcio ardito, con lunghe chiome sciolte e incoronata, sta in una nicchia, e intorno a lei in atto di adorazione, il borgomastro Meyer con la famiglia; tutto
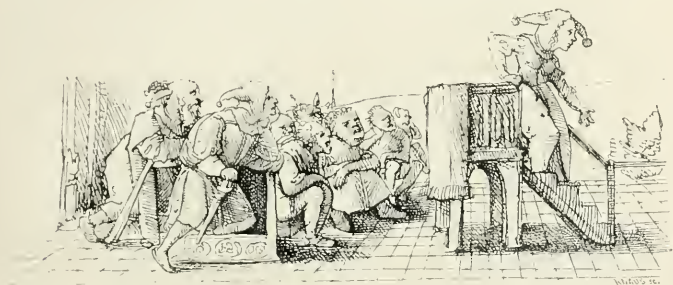
Fig. 166. La Pazzia scende dalla cattedra.
Dai disegni di Hans Holbein il giovine per l'Elogio della Pazzia d'Erasmo di Rotterdam.

il gruppo, specialmente le figure del borgomastro e della moglie, è tra le cose migliori dell'Holbein. Gli studi per questo quadro sono nel Museo di Basilea. n Coquesto capolavoro la pittura tedesca raggiunge una monumentalità statuaria alla quale neppure il Dürer seppe arrivare. Tutto è proporzione ed equilibrio, senza che la composizione pecchi di freddezza. Una vitalità vigorosa anima il gruppo ben serrato (appunto questo pregio manca nella copia di Dresda), ed ogni particolare concorre alla struttura logica della composizione che tende all'alto. Il senso dell'ordine e dell'unità del quadro, dell'armonia e della distribuzione delle parti, era nell'Holbein più sviluppato che non nel Dürer. Questo è il segreto della sua maturità artistica, ma anche il limite della sua potenza.

Non è maraviglia che l'Holbein, cittadino di Basilea, fosse attratto dal tema che sulle pareti della Cattedrale di Basilea era già stato trattato da altri in pitture famose: la cosidetta danza macabra. L'universale e inesorabile potenza della Morte era ognora presente all'anima del popolo, decimato dalle frequenti pestilenze, ed eccitava la fantasia dei poeti e dei pittori. Quando la Morte invita non è possibile resistere. Sorsero così le molte danze dei morti o danze macabre, dipinte nelle chiese e nei cimiteri. L'Holbein intese il valore artistico della danza macabra, e la trattò

più volte in varie forme; ne fece un alfabeto di iniziali, un fregio per una lama di spada, e finalmente svolse il tema in una serie di piccoli disegni, che furono intagliati in legno da HANS LÜTZELBURGER, detto FRANK, e da altri. L'intiera serie, di

Fig. 167. Pilato si lava le mani. Disegno di Hans Holbein il giovine. Museo di Basilea.

quaranta fogli, fu pubblicata la prima volta a Lione nel 1538, e ripubblicata più volte con aggiunte; ma i disegni, e anche la loro prima impressione, sono alquanto anteriori (1522-26). Nella fantasia dell'Holbein la danza macabra, soggetto per sè

monotono, diviene una azione drammatica, della quale la Morte è protagonista. Il primo disegno intitolato « Come venne al mondo la Morte », narra la storia di Adamo ed Eva e del peccato originale. Con la cacciata dal Paradiso terrestre comincia il regno della Morte. Nel foglio « Ossami di tutto gli uomini », spaventevoli figure suonano la danza. Tutte le età, tutte le condizioni umane sono soggette alla morte. Nell' idea dell'Holbein essa è un essere malvagio e diabolico, che ora co-

Fig. 168. Madonna con la famiglia Meyer, di Hans Holbein il giovine.

glie di sorpresa la sua preda, ora la assale con aperta violenza, ora si fa strumento della giustizia vendicatrice. Sempre inaspettata e quasi mai desiderata sopravviene la Morte, e strappa gli uomini alle opere e ai piaceri della vita (fig. 169-170). La serie si chiude con la vasta composizione del Giudizio Universale, che è la Giustizia suprema.

Sebbene l'Holbein sia rimasto figlio fedele della Chiesa Cattolica, nondimeno partecipò alle controversie del suo tempo, e in una serie di incisioni in legno, quali il « Traffico delle indulgenze », flagellò il pervertimento della religione (fig. 172). Illustrò anche l'Antico Testamento in una serie di piccole ma nitidissime incisioni in legno

(fig. 171). Nei soggetti idillici la sua fantasia si dimostra alquanto restìa, ma si manifesta in tutto il suo vigore nelle scene commoventi e nei caratteri energici. Tra incisioni in legno in fogli singoli primeggia il ritratto del suo protettore Erasmo di Rotterdam, a figura intiera ed appoggiato ad un simulacro del Dio Termine; il ritratto è incorniciato da un ricchissimo fregio architettonico con figure (fig. 173).

Fig. 169. La morte e il merciaio. Silografia di H. Holbein il giovine.

Adam bawgt die erden.

Fig. 170. La morte e Adamo. Silografia di H. Holbein il giovine.

Fig. 171. Sacrificio di Abramo. Silografia di H. Holbein il giovine.

Nell'autunno del 1526 l'Holbein si recò in Inghilterra, dove fu accolto come amico in casa di Tommaso Moore, quello stesso che fu poi Cancelliere del Regno; egli ritrasse tutta la famiglia dell'ospite in un grande quadro, di cui non ci rimane che il primo abbozzo (Basilea). Dopo due anni ritornò a Basilea, e riprese i lavori del Palazzo del Comune. Nel frattempo lo spirito pubblico si era mutato, e ciò influì fortemente sull'opera dell'Holbein. Come nella coltura nazionale le idee della

Riforma prevalevano su quelle degli umanisti, così nelle pitture murali ai soggetti tratti da Valerio Massimo l'Holbein sostituì soggetti biblici: il re Roboamo che annunzia al suo popolo il regno della violenza, e il disubbidiente Saul respinto da Samuele (fig. 174). Anche di queste pitture non ci restano che studi e bozzetti.

Le agitazioni della sua patria e la speranza di trovare miglior fortuna in Inghilterra indussero l'Holbein nel 1532 a lasciare per la seconda volta Basilea, insieme con la famiglia. Soltanto nel 1538 vi ritornò per breve tempo. A Londra fu accolto da tutti con grandi onori. Gli Inglesi in quel tempo non avevano arte nazionale, e come nel secolo XVII chiamarono in Inghilterra il Van Dyck, così nel XVI si compiacquero della venuta dell'Holbein, riputato il sommo dei ritrattisti del suo tempo. I mercanti tedeschi residenti a Londra gli commisero di adornar di pitture la sede della loro corporazione. Egli dipinse a guazzo sopra tele il « Trionfo della ricchezza e della povertà », vaste composizioni allegoriche purtroppo totalmente scomparse nel secolo seguente. Se ne ha qualche copia; il bozzetto originale del « Trionfo della ricchezza » è nel Museo del Louvre. Più tardi il Maestro entrò a servizio del re Enrico VIII, e non si occupò quasi più che di ritratti. In pitture murali, in miniature, in disegni a matita leggermente acquarellati (Windsor) e in quadri ad olio ritrasse la famiglia reale, vari personaggi cospicui della nobiltà (fig. 175), della borghesia inglese e della tedesca residente a Londra. Tra i suoi migliori ritratti citiamo quello del signor di Morette (gentiluomo francese che viveva a Corte insieme con l'Holbein) a Dresda (fig. 176), quello del mercante Jörey Gyze (fig. 177) a Berlino, a Francoforte il ritratto di Simone George di Cornovaglia, all'Aja quello del regio falconiere Roberto Cheseman, a Londra i cosidetti due ambasciatori (fig. 178), cioè Lord Giovanni di Dinteville e il vescovo Giorgio di Selve, a Windsor il ritratto del duca di Norfolk. In minor numero sono i ritratti femminili; in quello della re-

Photographie v. KNAUS BASEL

Fig. 172. Il traffico delle indulgenze. Silografia di H. Holbein il giovine.

gina Giovanna Seymour a Vienna (fig. 179) ed in quello della giovane principessa vedova Cristina di Danimarca (Londra), sebbene quest'ultima non concedesse al pittore che poche ore di posa, l'Holbein raggiunse l'eccellenza. I ritratti ma-

Fig. 173. Erasmo di Rotterdam. Silografia di H. Holbein il giovine.

schili sono pieni di vita, e vi sono colti a volo l'espressione e il movimento dell'istante, al che molto contribuiscono le mani; i ritratti femminili difettano forse di grazia, ma in compenso sono molto espressivi. Anche nel colore i ritratti inglesi sono superiori a quelli che il Maestro dipinse a Basilea; non vi si vedono più le ombre

grigie, e i colori locali sono dominati da una tonalità generale che li fonde ed armonizza. A servizio del re l'Holbein fece inoltre molti disegni per orefici e armaiuoli, casse da orologi, tazze, lame ed impugnature di spade; in questi lavori ornamentali egli applicò, con piena sicurezza e senza cadere nella servile imitazione, i motivi ornamentali del Rinascimento. L'Holbein morì di peste a Londra nell'ottobre del 1543.

Che relazione esiste tra l'Holbein e il Dürer, e quale posto spetta all'Holbein tra gli artisti del suo tempo? La fantasia del Dürer è molto più vasta e comprensiva, ma quanto ad attitudini propriamente pittoriche il Maestro di Basilea gli è superiore. Appunto per questo prevalere delle attitudini pittoriche egli è meglio compreso dai moderni. Egli stabilisce i cànoni dell'equilibrio e dell'unità del quadro. Il contrasto tra l'arte gotica, nella sua ultima forma, e l'arte umanistica in lui appare superata. La sua non lieta giovinezza lo predispose ad un concetto severo e triste della vita.

Fig. 174. Samuele respinge Saulle. Schizzo di pittura per un Palazzo Comunale, di Hans Holbein il giovine. Museo di Basilea.

Perfino nelle danze villerecce, che disegnò per l'incisione in legno, si vede la passione, ma non la schietta e semplice allegria. E la sua severità non tarda ad innalzarsi fino al tragico. L'intonazione tragica è manifesta nei suoi lavori di soggetto sacro come in quelli di soggetto profano, nelle storie tratte dalla Bibbia come nelle composizioni tolte dall'antichità classica e nei soggetti moderni. L'unità di concetto, che ha profonde radici nell'anima dell'Holbein, avvalorata da rigorose massime artistiche, è pregio singolare delle opere di lui, vere pietre miliari nella storia dell'arte settentrionale. Perciò comprendiamo perchè l'Holbein abbia acquistato sì gran fama anche fuori della sua piccola patria. Egli esprimeva idee e sentimenti comuni a tutta l'Europa. Non lasciò scolari; tuttavia suo fratello Ambrogio, a giudicare dai ritratti e dalle incisioni in legno che di lui ci rimangono, non gli fu di molto inferiore.

Basilea ebbe un altro artista di grande e varia operosità, che molto lavorò specialmente per gli intagliatori: Orso Graf (n. verso il 1485). Venuto da Soletta, attese dapprima all'oreficeria, e fino al 1533 fiorì in Basilea, come si rileva da frequenti notizie. Ritrasse in disegni vivacissimi la vita dei lanzichenecchi e dei confederati svizzeri, e scene burlesche talora eccessive. Altri disegni sono tratti dai suoi sentimenti personali, e dai casi della sua vita avventurosa.

Berna è la città nativa di un altro artista svizzero, Nicolò Manuel o Deutsch

(1484? - 1530), popolare per le sue varie avventure, per la parte che ebbe nella Riforma e per le sue poesie, più che non per la sua opera artistica, che tuttavia è considerevole. Fece cartoni per vetrate (ad es. per il salone comunale di Berna), pitture murali, tra le quali una grande danza macabra per il convento dei Domenicani di Berna (oggi esistente soltanto in copia), quadri religiosi e ritratti; disegnò scene della

Fig. 175. Ritratto di lord Tommaso Vaux, di Hans Holbein il giovine. Windsor.

vita dei lanzichenecchi e ornamenti per le arti industriali; co' suoi disegni satirici (il Rivenditore di indulgenze) collaborò alla Riforma.

A poco a poco l'arte svizzera si straniò dalla vita popolare, trovando occasione di dare migliori prove di sè nell'adornare i palazzi pubblici e le case dei ricchi borghesi; basti ricordare la pittura sul vetro, che per lungo tempo nella Svizzera produsse maraviglie, prima nelle chiese e nei palazzi comunali, poi nelle case private. Dapprima i pittori facevano vetrate per grandi finestre; poi si contentarono di vetri singoli, ciascuno dei quali era per sè stesso un'opera d'arte, e finirono nel genere

decorativo, del quale sono esempio i molti stemmi dipinti sul vetro. Dentro questi limiti la pittura sul vetro produsse ancora opere notevoli.

4. Mattia Grünewald. — Nella storia artistica di questo secolo Mattia Grünewald (dal 1483 circa fin dopo il 1529) è la figura principale e nello stesso tempo la più enigmatica. Diligenti ricerche non hanno dato che poche notizie sicure. Vi è incertezza sul luogo della sua nascita e sulla sua educazione artistica. Lo troviamo ad Aschaffenburg, a Francoforte e a Magonza. A Magonza, dal 1514 in poi, lavorò per il cardinale Alberto. Un suo altare, molto celebrato, nella Cattedrale di Magonza

Fig. 176. Ritratto del signor di Morette, di Hans Holbein il giovine. Dresda.

fu portato via dagli Svedesi nel 1632, e perì nel Baltico, con la nave che lo trasportava. Dei suoi lavori giovanili poco ci rimane: « Gesù schernito » (Monaco, 1503 circa, la « Piccola Crocifissione » 1505, Basilea); i già citati sportelli dell'altare Heller (1509, Francoforte); tutto l'altare di S. Antonio, già appartenente al convento di Isenheim (1509-1511, Colmar); parti di un altare della Madonna, già ad Aschaffenburg (1519, Stuppach e Friburgo); una Crocifissione (1522, Karlsruhe); una Pietà ad Aschaffenburg, e le tavole dell'altare di S. Maurizio, provenienti da Halle, a Monaco. In queste opere vediamo l'artista in continuo progresso verso uno stile personale; dal tardo gotico, del quale egli compendia stupendamente ciò che esso ha di meglio, gradatamente, egli perviene ad una solennità statuaria. La sua indole e le sue finalità

hanno analogia, più che con qualsiasi altro artista, con la scoltura del Backoffen, suo contemporaneo ed operante nello stesso territorio. Ma il Grünewald ha di mira unicamente la pittura; e nella padronanza del corpo umano, nella distribuzione dello spazio, nell'intonazione e nell'illuminazione, nello squisito senso del colore e nell'espressione delle passioni, manifesta una versatilità e una maestria che raggiungono il sublime, e non rifuggono dalle estreme conseguenze.

Per conoscere a fondo le forme e le idee del Grünewald bisogna studiare l'altare di Isenheim. All'esterno sarebbe da aspettarsi un tema secondario, a mo' di preludio,

Fig. 177. Jorg Gyze, di Hans Holbein il giovine. Berlino.

come ad es. l'Annunciazione; vediamo invece un tema centrale, la Crocifissione. Nel tetro cielo notturno campeggia la Croce, col cadavere pieno di lividure, martoriato, sanguinante; tutto esprime lo spasimo, fin le dita delle mani e i piedi contorti. A piè della Croce, da un lato la bionda delicata Maddalena, e la figura contadinesca di S. Giovanni Evangelista, che sorregge Maria in deliquio; dall'altro lato, in atteggiamento solenne, S. Giovanni Battista, che accenna all'adempimento della sua profezia. Nella predella tre personaggi dolenti si affaticano a deporre nel sepolcro di pietra il massiccio cadavere straziato. Nelle due tavole laterali la sofferenza fisica e l'angoscia dell'anima sono fortemente espresse dalle figure di S. Antonio e S. Sebastiano (autoritratto del Grünewald), piene di vita pur nel loro atteg-

giamento di statue sopra un piedestallo, in un ambiente di maraviglioso effetto pittorico, prodotto dalla delicatezza del chiaroscuro. Aprendo la prima volta la cassa, appare una visione luminosa e gioconda: tre storie della Vita di Maria, di effetto tanto più gradito in quanto succedono alla tragica visione del Golgota. La narrazione procede rapidamente, con crescente letizia. Nell'Annunciazione c'è un impeto che ricorda l'arte italiana; l'Angelo, di bellezza sovrumana, di una espressione solenne e severa; Maria, l'umile ancella di Dio, si arrovescia indietro, sopraffatta da sacro terrore. La scena si svolge in una cappelletta illuminata dalla luce

Fig. 178. I due ambasciatori, di Hans Holbein il giovine. Londra, Galleria Nazionale.

dorata del vespero, che sembra indugiarvisi. In tutta l'arte tedesca del secolo XVI non vi è una pittura d'interno paragonabile a questa. La tavola di mezzo ci presenta la Natività (fig. 180), in forma affatto nuova. Invece del presepe vediamo un giardino, dove sono stati trasportati i necessari arredi, la culla, la tinozza per il bagno, ed altri vasi; la Madre felice si delizia della vista del Bambino, che tiene in braccio con amore appassionato; tutta in giro l'aria vibra di suoni e di canti. In lontananza splende un monte ghiacciato, e dalle nubi sovrastanti erompe una schiera di Angeli, che Dio manda verso le campagne di Betlemme. Di contro al gruppo di Maria e del Bambino, a sinistra un Angelo suona il violoncello, e dietro, nella penombra, sorge un tempietto di bizzarro stile gotico, dentro il quale sta un coro di Angeli, e in un angolo la figura luminosa di S. Caterina, sposa di Gesù. Subito dietro Maria, un rosario

e i simboli della verginità: più in là, alle falde dei monti, rosseggiano i muri dell'abbazia dei Premonstratesi di Isenheim. Lo sportello a destra non contiene un soggetto mariologico in senso proprio, ma il trionfo dopo lo strazio del Golgota, la Risurrezione. Anche qui è notte, ma brillano le stelle, ed un cerchio luminoso circonda il corpo del Risorto, di cui il manto, splendente come la coda di una cometa, ricade sul pesante coperchio del sepolcro, spezzato fragorosamente, così da stordire i guardiani: sog-

Fig. 179. Giovanna Seymour, di Hans Holbein il giovine. Vienna.

getti tradizionali, ripetuti le mille volte, ma qui rinnovati da una potente fantasia poetica. Aprendo anche questi sportelli, si vede il quadro che si esponeva per la festa di S. Antonio, contenente la figura del Santo in trono, al quale i contadini offrono le primizie del loro gregge; ai lati S. Girolamo e S. Agostino: opere d'intaglio, già esistenti prima che il Grünewald cominciasse il suo lavoro; l'autore è Nicolò di Hagenau (prima del 1509). A destra e a sinistra il Grünewald dipinse l'antica leggenda del Santo, che ritiratosi in un eremo in mezzo ai boschi per sottrarsi alle tentazioni della bellezza femminile, nella notte è turbato da orribili visioni diaboliche, e poi la sua visita al vecchio anacoreta S. Paolo nella Tebaide. In mezzo ai Vosgi,

di cui le bianche rocce splendono nel sole mattutino, S. Antonio ha costruito la sua capannuccia; ma una schiera di Diavoli gliel'ha abbattuta, ed ora vediamo il povero Santo, all'estremo delle sue forze, malmenato, percosso, morso da spaventevoli mostri, che nel sogno febbrile gli si accalcano intorno. Per trovare un po' di requie, il Santo passa il mare e va in Cirenaica da S. Paolo. L'incontro avviene in una caverna, presso un boschetto di palme. Il decrepito anacoreta, presso il quale sta sdraiata una cerva, se ne vive in perfetta quiete, sereno e senza desideri, alimentato da Dio mediante un corvo, ed altro non aspetta che la morte. Questo asceta che ha raggiunto la pace assoluta, viene in aiuto di Antonio. La tempesta delle passioni, da

Fig. 180. Madonna col Bambino, di Mattia Grünewald. Sportello sull'altare d'Isenheim.

cui è agitato il cuore del pellegrino venuto dal Settentrione, è placata dal nobile vegliardo. La figura di S. Antonio è il ritratto dell'abate Guido Guersi, committente dell'altare; gli abeti che spuntano dietro la sua testa sono un accenno alla sua patria.

La Madonna di Stuppach (dipinta nel 1519 per una chiesa di Aschaffenburg), è sorella di quella di Isenheim, ma anche più gioconda e luminosa, e di una nobiltà quasi leonardesca. Gli sportelli (uno dei quali è a Friburgo) narrano il miracolo della neve, di cui secondo la tradizione è monumento la basilica di S. Maria Maggiore a Roma. In questa narrazione il Maestro si vale di uno stile affatto nuovo, con foga da improvvisatore. La Galleria di Karlsruhe possiede una doppia tavola, con Gesù che porta la croce e Gesù crocifisso (1522), proveniente da Tauberbischofsheim. Il tema del Golgota qui è trattato in maniera più monumentale che nell'altare di Isenheim; le figure sono tre sole, Gesù, Maria e Giovanni, e il paesaggio è più severo. L'ultimo altare dipinto dal Grünewald, per quanto si sa, è quello della chiesa di

S. Maurizio ad Halle; vi si vede S. Maurizio che sulla soglia di un alto portico dà il benvenuto a S. Erasmo; quest'ultimo è il ritratto del cardinale Alberto di Brandeburgo, committente dell'opera. Qui il Grünewald ci offre uno spettacolo festoso e magnifico, per la delizia degli occhi. Ci accorgiamo che l'appassionato artista, verso il tramonto della sua vita irrequieta, aveva trovato riposo al servizio di un potente principe della Chiesa, e si compiaceva di ritrarre gli splendori del culto cattolico. Dopo il 1529 non abbiamo più notizie di lui. Di scolari del Grünewald non è il caso di parlare, sebbene HANS BALDUNG abbia derivato qualche cosa da lui. Nel 1528 muore il Dürer, nel 1529, o poco dopo, il Grünewald; l'Holbein se ne va in Inghilterra; l'età aurea della pittura tedesca è finita.

Fig. 181. La famiglia di Zebedeo. Sportello di trittico di Martino Schaffner. Ulma.

Della scuola di Ulma, che procede indipendente, il principale rappresentante è MARTINO SCHAFFNER (1480-1540 circa). Nelle opere giovanili è duro ed angoloso, ma a poco a poco si viene perfezionando, sia nel trattare con giusta libertà il corpo umano che nello svolgimento del soggetto. I suoi grandi quadri tuttavia non ci fanno conoscere l'anima dell'artista; essi ci dànno una impressione tutta esteriore di ampiezza, di magnificenza di vesti, di fughe pittoresche di archi, sostenuti da colonne di marmo rossiccio. L'altare Hutz nella cattedrale di Ulma (1516-21, fig. 181) con la Sacra Famiglia, ci fa conoscere questo artista nella piena maturità del suo stile. Si hanno di lui quattro sportelli con scene della Vita di Maria, appartenenti a un altare di Wettenhausen, ora a Monaco (1524), nei quali piace il senso dello spazio, la garbata armonia dei colori, e una bella espressione di calma e dignità. Nei ritratti (Eitel Besserer, nella Cattedrale di Ulma, 1516) lo Schaffner talora si avvicina al Dürer.

Augusta, partiti i due Holbein, ebbe ancora un pittore di merito, CRISTOFORO AMBERGER. Ma di questo artista si sa pochissimo. Accolto nella corporazione dei pit-

tori nel 1530, morì nel 1561. Dipinse molte facciate, opere oggi scomparse; i suoi quadri di chiesa sono di valore molto disuguale; ma nei ritratti si loda la luminosità, la sicurezza del disegno e la larghezza del colorito; si citano tra i migliori Matteo Schwarz con la moglie, di proprietà privata in Inghilterra, Afra Rehm ad Augusta, a Berlino Sebastiano Münster (fig. 182), ed ottimo tra tutti il ritratto di Carlo V; le fattezze del sovrano, di una bellezza un po' malaticcia, sono rese con rara delicatezza

Fig. 182. Ritratto di Sebastiano Münster, di Cristoforo Amberger. Berlino.

e leggerezza di tocco. Vediamo qui per la prima volta la figura di un personaggio, di cui l'indole fu in contraddizione coi doveri della nascita e dell'altissimo ufficio. Il colorito morbido e bene intonato ha del veneziano.

Colonia, dove l'arte locale era in decadenza, ebbe tuttavia il valente ritrattista Bartolo Bruyn (1493-1557). Nei ritratti (fig. 183) egli è tedesco schietto, e tale ci appare anche nei quadri di chiesa del suo tempo migliore; ma in questo genere più tardi si accostò alla maniera fiamminga. Del resto a Colonia le arti figurative furono ancora tenute in onore per lungo tempo, sebbene non vi fiorisse alcun artista di merito singolare.

5. Luca Cranach (1472-1559) più d'ogni altro artista parve destinato dalla natura e dalla sorte ad essere uno dei prìncipi della pittura tedesca. Facilità di mano, operosità infaticabile (*pictor celerrimus* lo designa giustamente l'iscrizione sul suo sepolcro), rara perizia tecnica e freschezza di colore, lunga vita e un'alta e sicura posizione sociale presto acquistata, sono fortune che mancarono ai più dei suoi contemporanei. Ma trasferitosi presto nella Germania settentrionale, in regione povera d'arte, mancandogli i confronti e la concorrenza, e difettando anche di coscienza artistica e di autocritica, le sue preziose doti non valsero a salvarlo dal manierismo. Si aggiunga che il tempo, il quale ci rapì tanti insigni capolavori, nella sterminata
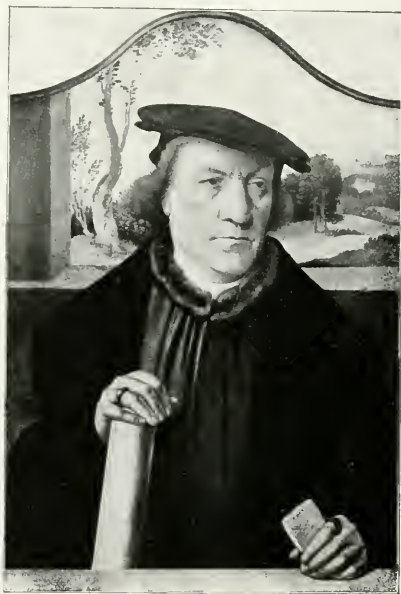
Fig. 183. Il borgomastro Arnoldo di Brauweiler, di Bartolo Bruyn. Colonia.

produzione del Cranach non operò una selezione, che forse sarebbe stata benefica. Dai tempi della Riforma fino ad oggi il popolo tedesco ebbe per questo Maestro una venerazione quasi superstiziosa, e le minime cose uscite dalla sua officina furono conservate come tesori. Ciò avvenne perchè nell'artista il popolo vedeva rispecchiato sè stesso. Gran galantuomo, sincero, un po' borghesuccio, affatto alieno dalla latinità; religioso, per natura sereno e meditativo, ma all'occasione anche amante del fasto e un po' grossamente sensuale, il Cranach è sempre stato il pittore prediletto dei Tedeschi. Inoltre egli era un artista molto avveduto, che non metteva sulla tela i suoi pensieri e le sue immaginazioni, ma le idee del suo pubblico, e produceva per il mercato, regolandosi secondo i bisogni, le commissioni e le richieste.

Nato a Cronach nella Franconia, è probabile che abbia molto viaggiato, per desiderio d'imparare, nella Germania meridionale, scegliendo dappertutto ciò che più gli piaceva, e appropriandosi felicemente quel nuovo senso intimo della natura, che da Ratisbona fino a Passau i pittori avevano imparato ad esprimere in quello che fu detto «stile danubiano». Circa il 1502 lo troviamo a Vienna e a Monaco; nel 1505 si trasferì a Wittenberg, al servizio del principe elettore Federico il Saggio,

Fig. 184. S. Anna, la Madonna e il Bambino, di Luca Cranach. Berlino.

e fu per mezzo secolo l'arbitro del mercato artistico della Germania settentrionale. Nella sua officina lavorarono molti artisti, ed anche i suoi due figli Hans (m. 1537) e Luca (m. 1586); ma egli si impose a tutti, di modo che nessuno di questi acquistò una personalità sua propria.

Nei quadri della prima maniera del Cranach, fino al 1515, s'avvertono molta varietà e rare bellezze. Alla Crocifissione di Schleissheim, del 1503, d'intonazione buona e piena di passione, succede nel 1504 il Riposo in Egitto, che è una festa di colori; fu per molto tempo a Roma, nel Palazzo Sciarra, e perciò è opera nota e apprezzata anche in Italia; oggi è a Berlino. La foresta, ambiente predi-

letto delle leggende popolari tedesche, è rappresentata con profonda comprensione della natura, e con freschezza poetica; è un paesaggio schiettamente germanico, con neri abeti dal tronco muscoso, betulle chiare e leggere, rupi frastagliate, castelli e prospettive lontane. Sono motivi che il Cranach ripeterà all'infinito. Anche l'idillio della Sacra Famiglia e degli angioletti è una trovata così leggiadramente fanciullesca, che anche negli altri dipinti del Cranach non ha l'uguale. Altri gioielli, per

Fig. 185. Il giudizio di Paride, di Luca Cranach. Karlsruhe.

bellezza di colore e giocondità d'invenzione, sono la S. Anna con la Madonna e il Putto, parimenti a Berlino (fig. 184) e un trittico, eseguito per Federico il Saggio, oggi a Francoforte. Ma nella Decapitazione di S. Caterina (1506, Dresda) le movenze non hanno espressione, e manca l'elemento drammatico. Davanti al quadro il Cranach si trova impacciato, e diffettandogli il senso dello spazio e della prospettiva in profondità, colloca le figure qua e là, come vien viene. Perfino in soggetti di pochi personaggi egli non sa trarsi d'imbarazzo, onde le figure sembrano stare a disagio, come le tre donne sorridenti dell'« altare dei Prìncipi » a Wörlitz (1510), dipinto che ha del veneziano, e piace per il colorito vigoroso e aggraziato. Ai suoi quadri il Cranach aggiunge spesso mezze figure vestite alla foggia

del tempo, come i ritratti dei donatori sugli sportelli di questo altare. Il tema in cui egli fa miglior prova è la Madonna a mezza figura, calma e solenne; citiamo ad esempio la Madonna della Cattedrale di Breslavia (1509), che ripete più volte con qualche variante. Nella Venere di Pietroburgo (1509), egli ci presenta un bel nudo femminile, di forme maestose ed armoniche. Il ritratto non è il suo forte; tuttavia quelli dei suoi primi anni, se anche vi scarseggia la penetrazione psicologica, hanno grandi pregi pittorici. Il principe elettore dell'altare di Wörlitz, il ritratto di Hans Scheurl a Norimberga (1509), e i ritratti, più grandi del vero, di Enrico
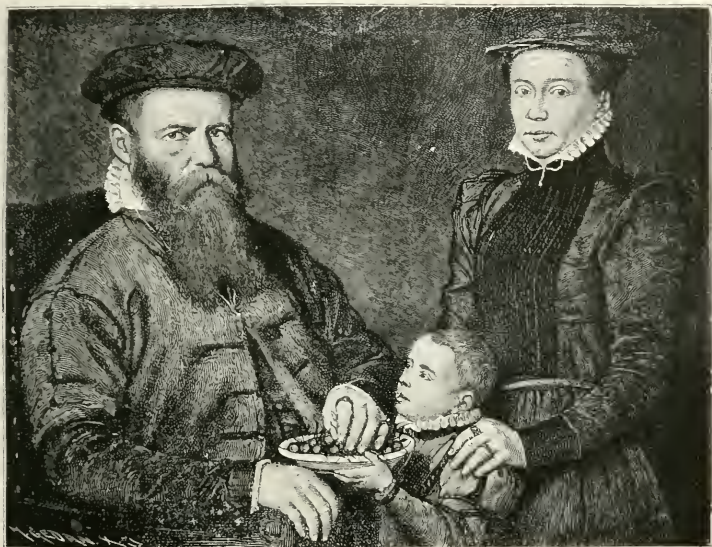
Fig. 186. Ritratti di famiglia, di Cristoforo Schwarz. Monaco.

il Pio e della moglie, a Dresda (1513), sono i migliori esemplari della sua maniera, coscienziosa, ma eccellente soltanto negli ornamenti e nelle vesti. Se a queste opere aggiungiamo le incisioni in rame e in legno, spesso pregevoli per significato e ricchezza di fantasia, possiamo dire che il Cranach nel primo periodo della sua operosità artistica già aveva dato un saggio quasi completo di ciò che sapeva fare.

Il secondo periodo (1515-37) è il più attivo e il più fecondo. Il Maestro si arricchisce di nuovi pregi esterni, di maggior copia di soggetti, di una tavolozza chiara e argentea, con toni smaglianti, di un più giusto senso dello spazio e del movimento, e talora anche delle proporzioni umane; ma nella sostanza non c'è progresso; al contrario, egli s'impoverisce. Dell'umanità pare che egli non conosca se non le figure dozzinali; per gli uomini ha i suoi tipi costanti: lanzichenecchi dalla barba larga, profeti dalla barba lunga e dal viso scarno, facce lisce di pingui canonici, e

qualche ceffo patibolare; per le donne testoline di fanciulle del solito stampo tedesco, talora un po' pallide, o visi placidi di buone massaie, come la moglie di Lutero; in tutte si ripetono sempre quelli che per il Cranach sono gli elementi della bellezza femminile: occhi a mandorla, nasi affilati, dita contorte. Le sue opere migliori in questo periodo sono lo Sposalizio di S. Caterina (1520), a Wörlitz e a Pest; gli altari con figure isolate di grandezza naturale, eseguiti per il cardinale Alberto di Brandeburgo, ora ad Aschaffenburg, Bamberga, Monaco e Naumburgo; i ritratti con fondo di paesaggio, come quello del cardinale di Magonza in figura di S. Girolamo (1525, Berlino); i ritratti di Lutero Melantone e di vari principi tedeschi parteggianti per la Riforma; tutte opere che uscivano in gran copia, per soddisfare alle richieste, dalla sua operosa officina. Il Cranach ha importanza anche nella storia d'Europa, per essese stato il ritrattista di Lutero e di tutti gli umanisti di Wittenberg; da principio egli lavorò genialmente, e nelle serie di incisioni in rame ed in legno, eseguite nel 1520 o poco dopo, ci diede alcune teste piene di vita; ma anche in questo, causa l'abbondanza delle commissioni, non tardò a ricader nel mestiere, e si ridusse a uno schema non adeguato alla grandezza del soggetto.

Al gusto un po' volgare dei principi e cavalieri tedeschi piacevano i nudi femminili. In soggetti biblici o mitologici il Cranach ci presenta donne leggiadre ed eleganti, che mettono in mostra tutte le loro bellezze, o si ingegnano di farle risaltare con veli, cappelli, gioielli; la scena, col paesaggio tedesco e le figure maschili in abito del sec. XVI, ha spesso del buffo. Ma, siano Adamo ed Eva, Sansone e Dalila, Marte e Venere, Apollo e Diana, Lucrezia, Giuditta o Betsabea, vediamo sempre lo stesso uomo e la stessa donna. Gruppi un po' più numerosi e più animati sono il Giudizio di Paride (fig. 185) e il curioso quadro « Effetti della gelosia », con uomini che si scambiano busse, e donne che placidamente giuocano con bambini. In alcuni di questi dipinti (Monaco, Dresda, Berlino) il Cranach raggiunge una somma delicatezza; per esprimere le movenze, egli possedeva una sua linea quasi calligrafica, di bellissimo effetto. Spesso anche egli sorprende lo spettatore con l'abbondanza delle bellezze esteriori; quando poi vuole raccontare il fatto a modo suo, se non eccelle come artista, tuttavia riesce piacevole. Dio Padre con Adamo nel Paradiso (Vienna), la Fontana di giovinezza e il Giudizio Universale (Berlino), abbondano di quei particolar che piacciono al gusto popolare. Il soggetto più volte ripetuto, di Gesù che si congeda dalla Madre, non è di sua invenzione, ma derivato probabilmente da Pietro Vischer. Ripetè spesso anche il soggetto dell'Adultera, compiacendosi di ritrarre varie fisionomie in contrasto.

Se dunque il Cranach non merita del tutto il titolo di « pittore della Riforma », a suo favore è da osservare che la pittura è più conservatrice che non il pensiero e il libro, e che sarebbe stato addirittura impossibile che lo spirito della Riforma si manifestasse senz'altro in forma pittorica. Il Cranach, già vecchio, tentò bensì di esaltare con l'arte sua il nuovo Evangelo, ma come pittura fece cose men che mediocri. Più tardi, dopo la morte di Lutero e la catastrofe di Mühlberg, quasi per consolarsi, volle fare in alcuni quadri la sua professione di fede, scegliendo a soggetto i Sacramenti (altari di Wittenberg e di Schneeberg), o freddamente allegorizzando il Sangue di Cristo, come nell'altare di Weimar (1552), dove in mezzo a Lutero e a S. Giovanni Battista, a piè della Croce, vediamo lui medesimo, colpito da un getto del Divin Sangue.

Luca Cranach il giovine, sotto la disciplina dell'autoritario genitore, non potè sviluppare la sua originalità. Fino dal 1537 fu il vero direttore dell'officina, cosicchè è difficile distinguere tra lui e il padre. Più tardi, in qualche ritratto, come quello di Gioachino III di Brandeburgo, dimostrò un senso sicuro e tranquillo della natura.

Tali sono dunque, nel periodo del Rinascimento, le vicende della pittura. Da
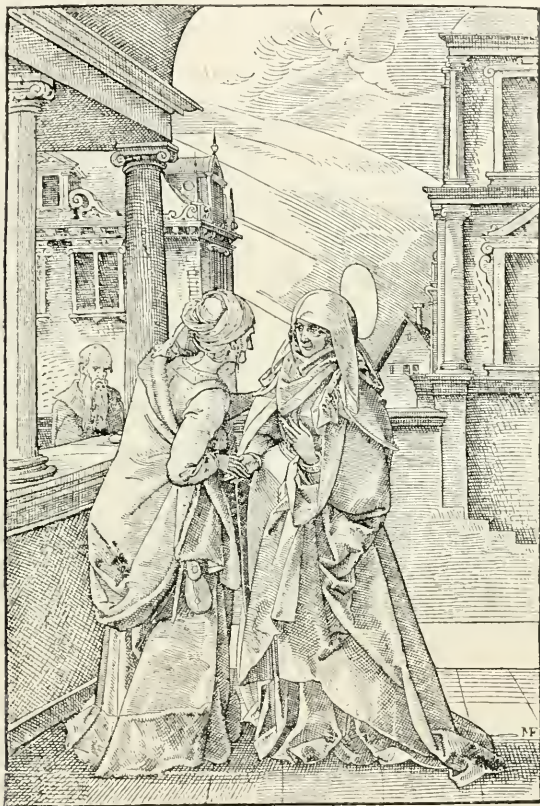
Fig. 187. La Visitazione. Silografia di Tobia Stimmer.

principio, essendo le sue forze maggiori che non quelle delle altre arti, essa oppose più tenace resistenza all'italianismo. Tuttavia le novità, in più lungo tempo, trionfarono anche qui. La Riforma poi abbattè anche nella pittura la prevalenza dello spirito ecclesiastico, e il mecenatismo non fu più esercitato dai vescovi e dagli abati, ma dalla borghesia. La rovina del mondo medioevale fu fatale all'arte. Quando si pensa all'intima connessione dell'agiologia con la sapienza antica e con la leggenda,

appare doloroso, quasi tragico, che umanisti della levatura intellettuale di Melantone, pur tenendo in sommo pregio l'antichità, abbiano creduto loro dovere il collaborare alla distruzione dei simboli che la rappresentavano.

6. Fiamminghi e romanisti. — Il venir meno della operosità artistica dei Tedeschi è comprovato anche dall'accorrere di molti artisti fiamminghi, i quali, venuti in Germania per campar la vita, furono accolti con grandi onori dai prìncipi. Citiamo tra questi Bartolomeo Spranger (dal 1546 fino al 1629 circa), entusiasta del Correggio; Giorgio Hufnagel (dal 1545 fin dopo il 1618) di Anversa, artista che molto viaggiò, ed ebbe fama dalle sue miniature e vedute di città; Federico Sustris di Amsterdam (1525 a 1599); Nicola Neuchatel di Mons, rinomato ritrattista. Troviamo di questi artisti a Monaco, a Praga, e altrove. Tra i tedeschi sono da ricordare Cristoforo Schwarz, Giovanni von Aachen di Colonia (1552-1615), Giuseppe Heinz di Berna, Giovanni Rottenhammer di Monaco (1564-1623); i quali tutti studiarono in Italia, chi a Roma, chi a Venezia. Alcuni di loro acquistarono riputazione anche fuori di patria, in ispecie l'ultimo, coi suoi quadretti mitologici dipinti sul rame, assai ricercati in Francia e in Inghilterra.

Il ritratto. — La sola forma di pittura che si mantenne vivace e indipendente, in Germania e generalmente nell'Europa settentrionale, è il ritratto, che la rinnovata osservazione del vero salvò dal manierismo. Non pochi romanisti ci appaiono sotto un aspetto affatto diverso, se li consideriamo come ritrattisti. Così il sopra citato Cristoforo Schwarz (n. 1550 ad Ingolstadt - m. 1597 a Monaco) nelle sue opere maggiori imita il Tintoretto, ma nei ritratti segue fedelmente la tradizione tedesca (fig. 186). Hans Mielich di Monaco (1516-73) è un artista notevole, non soltanto per le sue molte miniature e per la sua abilità nel rappresentare coi colori lo scintillio delle oreficerie, ma anche come ritrattista; i suoi ritratti piacciono, se non per intensità di vita, per la freschezza del colore. Anche l'incisione in legno si applicò al ritratto. Ma sebbene tra i disegnatori ve ne fossero di fecondissimi, ed eccellenti nella tecnica, quali Jost Amman di Zurigo (m. nel 1591 a Norimberga), Tobia Stimmer di Strasburgo (1539-1586 circa, fig. 187), Virgilio Solis di Norimberga (1514-1562), le loro teste non hanno la pienezza e la forza di sentire dei grandi maestri antichi; nelle loro figure vi è un certo fare che ha del decorativo.

D. — I PAESI BASSI.

La preponderanza e l'ambizione della borghesia, specialmente nelle provincie settentrionali, sono le cause determinanti di ciò che la fantasia degli architetti produsse nei Paesi Bassi. Nel 1517, volendo Margherita d'Austria costruire per sua residenza un nuovo palazzo in Malines, richiese di consiglio un artista francese, Guyot di Beauregard, della contea della Bressa. Per i palazzi e i castelli dettava dunque legge la Francia; nell'architettura sacra, ritornata in onore dopo il trionfo del Cattolicismo nei Paesi Bassi meridionali, s' imitavano gli esemplari italiani. Senza essere imitatori servili, gli autori delle molte chiese di Gesuiti e di Agostiniani sorte ad Anversa, a Bruxelles, a Lovanio, specialmente nel disegno della facciata si attennero allo stile divenuto normale in Italia nella seconda metà del secolo XVI. Ma mentre nell'architettura sacra prevaleva incontrastato l'italianismo, l'architettura privata si manteneva fedele alla tradizione paesana. L'antichissima casa di legno

cede il campo, ma molto lentamente; la casa medioevale a tetto acuto dura fino al secolo XVII, senz'altra mutazione che le volute sostituite agli angoli retti della facciata, e conserva i suoi spigoli rafforzati da conci di pietra.

1. LA SCOLTURA.

Fino alla metà del secolo XVI lo spirito del Rinascimento era penetrato nelle arti ornamentali, specialmente nella scoltura decorativa, assai più che non nell'architettura. Vero è che queste arti produssero anche opere molto migliori. Nella scol-

Fig. 188. Sepolcro del Conte Engelberto II di Nassau. Breda.

tura, sia in legno che in pietra, si hanno vere maraviglie; certi lavori di marmo e di alabastro si direbbero eseguiti da mani italiane. Quanto alla scoltura in legno è fuor di dubbio la sua origine nazionale. Ad es., gli stalli del coro nella chiesa maggiore di Dordrecht (fig. 189), insigni per eleganza di architettura e abbondanza di rilievi, sono opera di Jan Terwen di Amsterdam, dal 1538 al 1541. Di questi capolavori dell'intaglio in legno ce ne sono ancora molti, sia nei Paesi Bassi meridionali che nei settentrionali. Ma non è accertato se in quel periodo, nel quale cominciano ad apparire, nelle figure a rilievo e negli ornati a viticci, le forme del Rinascimento italiano, gl'intagliatori facessero anche i disegni dei loro lavori. Tra le scolture in pietra, sia per la singolarità della composizione che per l'accurata esecuzione delle parti ornamentali, primeggia il monumento del conte Engelberto II di Nassau (m. nel 1504) e della consorte, eretto nel secolo XVI nella chiesa maggiore di Breda.
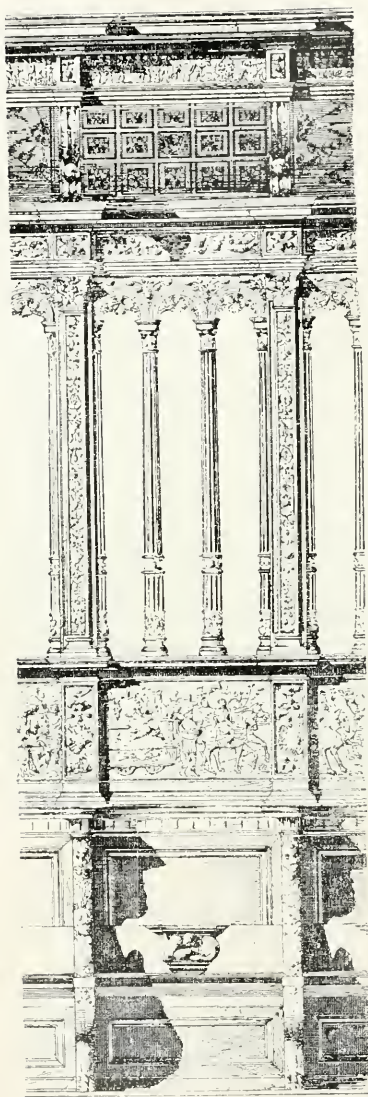
Fig. 189. Dal coro della Chiesa Maggiore di Dordreckt.
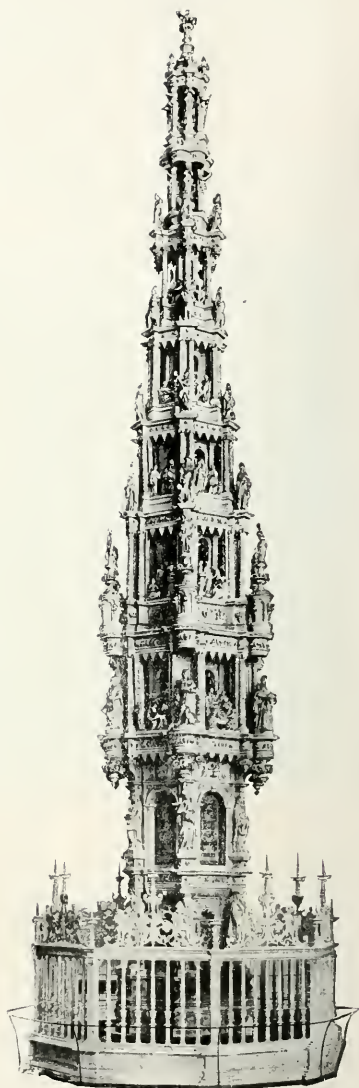
Fig. 190. Tabernacolo di Leau.

Le statue dei defunti giacciono sopra un avello rettangolare, con quattro risalti agli angoli, sui quali stanno quattro guerrieri in ginocchio, che sostengono una tavola, con sopra l'elmo e l'armatura del conte (fig. 188). L'idea è certamente di un artista settentrionale, e non vi si vede traccia di influenza italiana o borgognona, a differenza di altre opere contemporanee, quali il sepolcro dell'arcivescovo Guglielmo de Croy ad Enghien, e il grande altare di alabastro di Hal (1533). La genialità dell'arte dei Paesi Bassi, che tende all'esuberanza e nello stesso tempo all'asprezza, e si compiace di forti effetti di luce e di ombra, trattando la pietra quasi come un trastullo, meglio che altrove si manifesta nel tabernacolo di Léau presso Tirlemont (fig. 190), che è nell'arte fiamminga ciò che nella tedesca è il tabernacolo del Sacramento di Norimberga. È opera di Cornelio Vriendt, che lo disegnò nel 1540; il medesimo è autore anche del Palazzo Comunale di Anversa, mole maestosa e sobriamente ornata, ad eccezione della loggia nel mezzo della facciata e del magnifico ambone nella Cattedrale di Tournai. Altra meraviglia di scoltura decorativa è il camino nel Palazzo di Giustizia a Bruges, eseguito nel 1529 da Guyot de Beaugrant, su disegno di Lanzelot Blondeel. Quest'opera richiama alla mente i sepolcri di Brou; del resto è certo che a Brou l'ambone e il basamento del mausoleo sono di un artista fiammingo (I. van Boghem). Ma per delicatezza di scoltura quasi immateriale e ricchezza di fantasia, che ha del favoloso, non c'è nulla che superi l'ambone di Dixmude.

2. L'ARCHITETTURA.

Verso questo tempo avviene nella fantasia architettonica una grande trasformazione. Nella prima metà del secolo le forme del Rinascimento italiano erano cosa nuova ed estranea; se ne copiava, fedelmente e servilmente, la pura esteriorità. Chi osservi la decorazione di certi edifizi, come la casa Salm di Malines o l'antico Palazzo della Cancelleria di Bruges (fig. 192), riconosce che le colonne scanalate, gli architravi, le mensole, i fregi sono elementi derivati direttamente dal Rinascimento italiano. Ma verso il 1550 gli architetti, pur tenendosi nei limiti dello stile italiano,
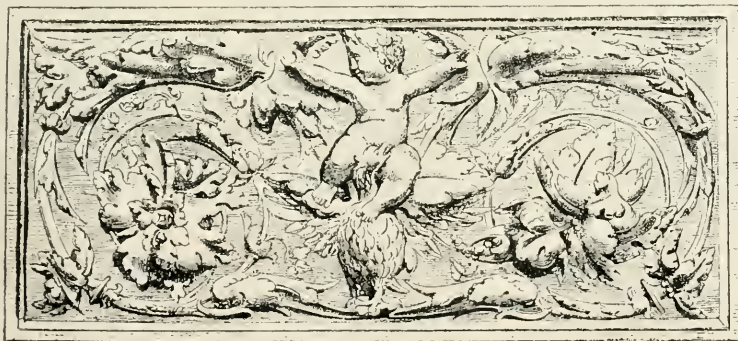
Fig. 191. Sopraporta nel Palazzo Comunale di Andenarde.

cominciano a tentare qualche novità. Ai leggiadri ornati a viticci, coi quali solevano riempire gli spazi dei muri e dei pilastri, sostituiscono ornati più complessi, ideati da disegnatori, e di carattere piuttosto grafico che architettonico (fig. 191); linee tortuose trasformate in nastri, motivo antichissimo, oppure nastri o listelli contorti,

Fig. 192. L'antica Cancelleria di Bruges.

appiattiti od accartocciati in varie forme, taiora più adatte al metallo che non alla pietra. Queste nuove forme si applicano principalmente ai riquadri o scudi ornamentali, e hanno il nome di cartocci (fig. 196). Si ritiene che ne sia inventore il già nominato Cornelio Vriendt (o Floris); infatti in una sua raccolta di motivi ornamentali, intitolata « Invenzioni », ci sono parecchie composizioni nelle

quali il cartoccio è già accennato. Ma l'invenzione di queste liste o fasce, ora piatte ora arrotolate in volute, ora inserite le une alle altre, è certamente più antica. Oltre ai motivi nastriformi, gli architetti usarono per ornamento i solidi geometrici,

Fig. 193. Torre del Palazzo Comunale di Leida.
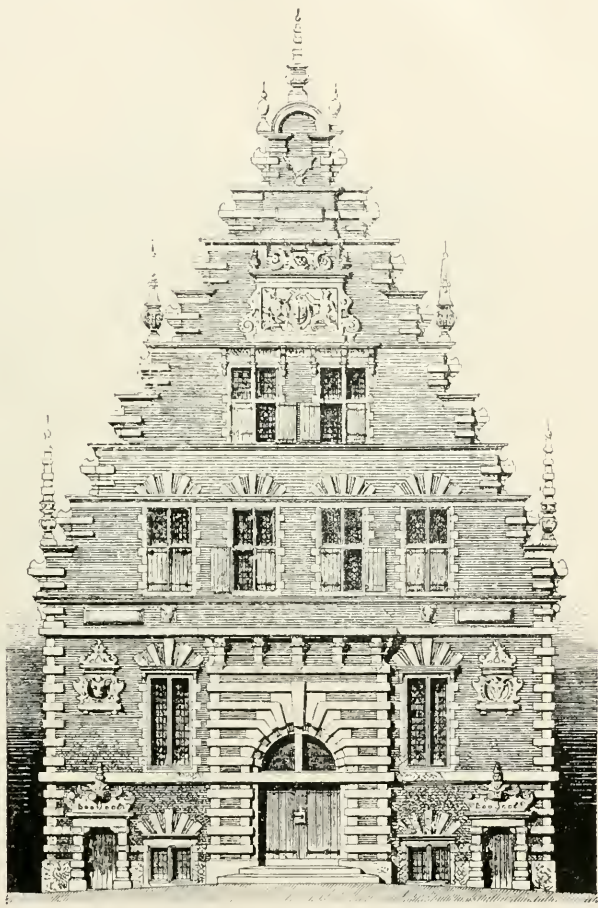
Fig. 194. Casa dei Macellai di Haarlem.

come la piramide e la sfera, e i massicci mascheroni. Questa ornamentazione vivace e variata da forti rilievi, meglio che altrove si può osservare, associata a qualche elemento barocco, nelle case delle gilde sulla Piazza Maggiore di Bruxelles, ricostruite dopo il grande incendio del 1695.

La maggiore attività architettonica si trova nei Paesi Bassi settentrionali nella seconda metà del secolo XVI. In queste provincie si usava da tempo antico il mat-
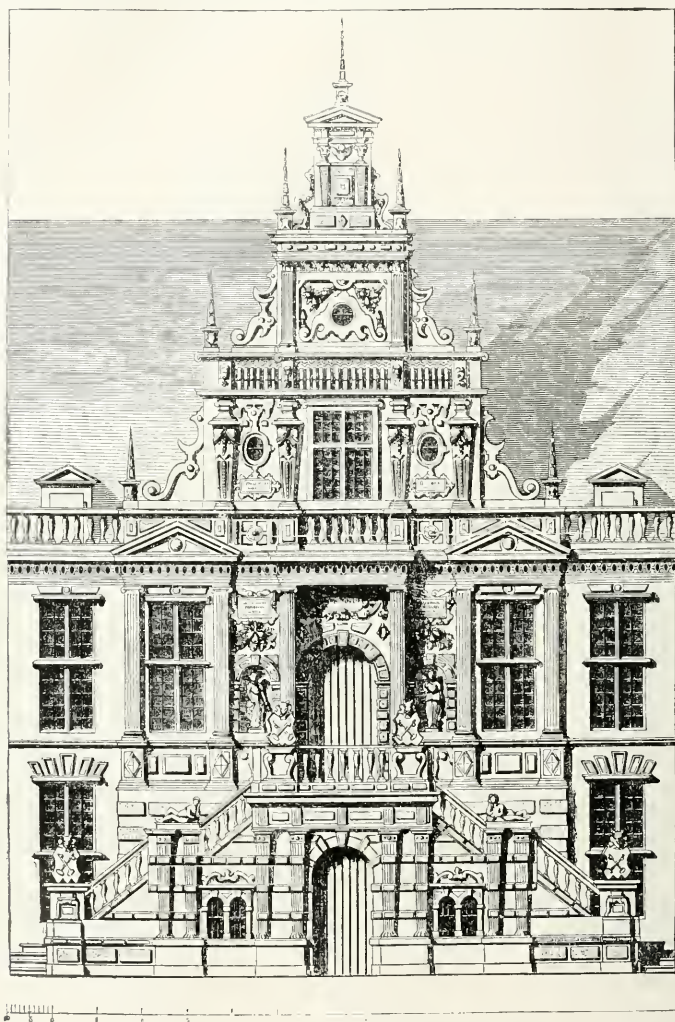
Fig. 195. Corpo mediano del Palazzo Comunale di Leida.

tone; ma la muratura di cotto, come si vede specialmente nelle case di Dordrecht, viene acquistando bellezza mediante la combinazione con la pietra; si alternano a

corsi orizzontali di pietra lavorata e di mattoni, e di pietra si fanno a preferenza i membri costruttivi più in vista, come le cornici e gli stipiti delle porte e delle finestre. S'intende che gli edifizi più sontuosi sono i palazzi comunali, o di uso pubblico. Qualche elemento italiano (cornici doriche) si vede nel Palazzo Comunale dell'Aja (1564). Invece ha forme schiettamente settentrionali quello di Leida, della fine del secolo. col suo fantastico campanile (fig. 193); esso è costruito di pietre squadrate. il che è una eccezione. L'architetto è ignoto, ma è certamente uno dei mi-
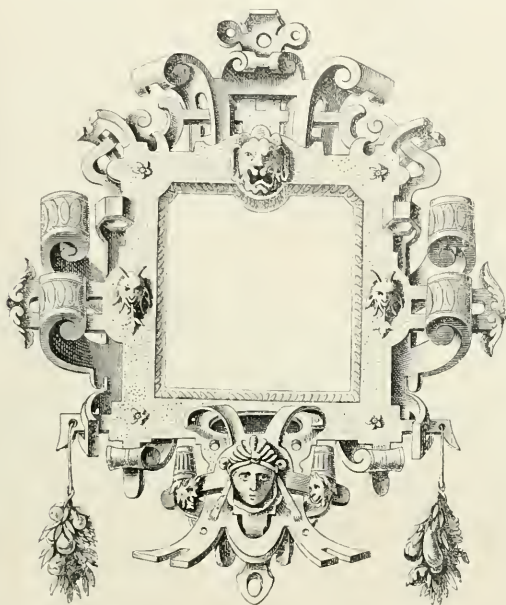
Fig. 196. Cartoccio di Vedreman de Vries.

gliori del suo tempo, e sapiente maestro di contrasti. Le ali sono semplicissime; tutta la ricchezza ornamentale è radunata nel corpo mediano della facciata, alla quale aggiunge bellezza una magnifica scala scoperta (fig. 195), e nei frontoni. Ma lo speciale tipo costruttivo olandese, e il gusto della solidità, che non consente ricchezza d'ornati se non negli angoli e nei culmini, appaiono forse meglio nella Casa dei Macellai di Haarlem (fig. 194), opera di Lieven de Key (1602), il quale costruì pure parecchi edifici in Leida.

3. LA PITTURA.

La fine dell'antica pittura fiamminga coincide con la decadenza di Bruges. Per un avverso destino, mentre a questa città parevano aprirsi nuove vie di naviga-

zione e di fiorenti commerci con l'America, da poco scoperta, il canale che la congiunge al mare comincia ad interrarsi; la capitale della Fiandra occidentale diviene la città del silenzio, mentre s'inizia il maraviglioso incremento di Anversa. La prosperità dei traffici favorisce il fiorire delle arti; verso la metà del secolo XVI c'erano già ad Anversa più artisti che non in tutte le altre città dei Paesi Bassi. Ma la nuova pittura di Anversa non ha che un tenue legame con la tradizione. Non la rinnega del tutto, ma cerca nuove vie, e si sforza di produrre nuovi effetti. I pittori ingrandiscono i loro quadri, ritornando alle figure monumentali di Uberto van Eyck. Intanto è venuta su una nuova generazione, più nervosa nell'espressione e negli atteggiamenti, più preoccupata delle cose dello spirito. Alla robusta sanità del tempo andato sottentra un'indole nuova, più sensitiva e delicata; il sangue e il gesto seguono i moti dell'anima. È la stessa elevazione spirituale che avvenne in Italia, per merito principalmente di Leonardo. A ciò si aggiunge l'educazione artistica progredita, che fa comprendere anche le minime variazioni, e una nuova maniera di dipingere, più disinvolta, più scorrevole e più trasparente. Le figure maschili acquistano dignità e carattere personale; nelle figure femminili è evidente la ricerca dell'eleganza dei gesti e delle movenze, a cui dà risalto la raffinatezza del vestire alla moda del tempo. Il fine che i pittori si propongono è semplice: da una parte la naturalezza, fondata sull'attenta ed acuta osservazione del vero, e dall'altra la nobi-

Fig. 197. Sacra Famiglia. Parte di mezzo dell'altare di Lovanio, di Quintino Massys.

Fig. 198. Il sacrificio di Anna. Fig. 199. Il sacrificio di Gioacchino.
Sportelli dell'Altare di Lovanio di Quintino Massys. Bruxelles.

litazione del soggetto, rappresentato in modo da superare la realtà ordinaria; il che ottengono o con la esuberanza e fantastica magnificenza delle vesti, o meglio, con ricchissimi fondi architettonici, sfolgoranti di marmo, di alabastro e di bronzo. Queste architetture sono il primo elemento formale che l'arte fiamminga tolse a prestito dal Rinascimento italiano.

1. Quintino Massys e Luca di Leida. — Pei rapporti tra la nuova e l'antica scuola fiamminga, è notevole che del primo artista che venne in fama, Quintino Massys (m. 1530), non si sa chi sia stato il maestro. Era opinione comune che fosse nato a Lovanio; ma secondo recenti ricerche parrebbe invece nato ad Anversa; opinione del resto ancora contestata. È certo però che nel 1509 egli eseguì per una chiesa di Lovanio una delle sue opere migliori, un grande polittico, oggi nel Museo di Bruxelles, contenente la vita di S. Anna. Nella tavola di mezzo (fig. 199), in un grande vestibolo di stile del Rinascimento, si vede S. Anna con la Madonna e il

Bambino, e intorno tutta la loro casata. Sugli sportelli sono dipinti il sacrifizio di Anna (fig. 198) e il sacrificio di Gioachino (fig. 199), Gioachino nel deserto, al quale un Angelo annunzia la nascita di Maria, e la morte di Anna. Nelle figure c'è nervosità e sentimento; gli atteggiamenti, specialmente delle donne, sono nobili e graziosi; le fattezze delicate hanno del leonardesco; i gruppi sono serrati, e nel colorito, vario e smagliante, prevale un soave tono argenteo. Il Massys ottenne un bellissimo effetto mediante gli sfondi, facendone sentire la lontananza. Opera an-

Fig. 200. Deposizione di Quintino Massys. Anversa.

che migliore è un altro polittico, che il Massys dipinse nel 1508, di commissione della gilda dei falegnami, per una chiesa di Anversa, oggi nel Museo della stessa città; la tavola di mezzo rappresenta la Deposizione (fig. 200). Il tema, tante volte trattato nel secolo XV, qui è presentato in forma nuova: non più il solito gruppo di figure irrigidite dal dolore, ma una azione varia e movimentata. Confrontando questo dipinto con la Deposizione di Maestro Roggieri si vede il progresso compiuto dalla pittura fiamminga in settant'anni. La saldezza della composizione, che è pregio della tavola di mezzo, manca negli sportelli, che contengono le storie di Erodiade e di S. Giovanni Evangelista nella caldaia d'olio bollente.

Il Massys ad Anversa fu molto onorato; conobbe il Dürer e l'Holbein, ed ebbe frequenti rapporti con Erasmo di Rotterdam; dai contemporanei fu tenuto in gran conto anche come ritrattista. I migliori suoi ritratti sono quello di Pietro Egidio, amico di Erasmo, a Longfordcastle presso Salisburg, e il ritratto di un canonico, di proprietà del principe di Liechtenstein; vi si ammira un'arte squisitamente equilibrata, che penetra nell'anima del personaggio. Delle Madonne la più celebre è quella del Museo di Berlino; il vecchio tema della Madonna tra le rose vi è trattato in modo nuovo, con felice accordo del mistico e dell'umano. Dipinse anche mezze figure che hanno del quadro di genere; esempio « Il cambiatore e sua moglie » (fig. 201); opere delle quali già nel secolo XVI si fecero parecchie copie. Sono quadri che hanno

Fig. 201. Il cambiatore e sua moglie, di Quintino Massys.

del ritratto, ma poichè rappresentano le persone in atto di far qualche cosa appartengono piuttosto alla pittura popolare, di costume o di genere che dir si voglia. Forse il Massys volle veramente fare il ritratto di un cambiatore o di un esattore delle imposte, o forse la sua idea fu meno precisa, ed egli, trattando il soggetto con lo stile del ritratto, non ebbe altro fine che dargli un significato più evidente. Nel secondo caso non è da escludere che egli si sia ispirato ai sacri testi, ossia al versetto della stadera (*Proverbi*, XVI, 11) o alla parabola dei talenti (S. Luca, XIX) o a quella del re che fa i conti col suo servo (S. Matteo, XVIII). Il quadro « I due avari », per molto tempo attribuito al Massys, è di un suo imitatore, Marino van Roymerswale, che lavorò dal 1521 al 1558. Di costui la Pinacoteca di Monaco possiede due quadri firmati, che rappresentano un cambiatore con sua moglie, ed un esattore con uno scrivano e un pagatore; recano le date 1541 e 1542.

Egli è anche autore del S. Girolamo del Museo di Berlino, che deriva da quello del Dürer, di cui abbiamo detto a suo luogo. Ma l'artista tedesco, concepita l'idea la trasfonde impetuosamente nel quadro; invece il fiammingo ne ricava un bene studiato quadro di genere, nel quale del pensiero primitivo non rimane che una intonazione lirica.

LUCA DI LEIDA. — Il più celebre dei contemporanei del Massys è LUCA JACOBZ (1494-1533), detto LUCA DI LEIDA, dalla sua città nativa. Fu discepolo di CORNELIO

Fig. 202. Tentazione di S. Antonio, calcografia di Luca di Leida.

ENGELBRECHTSEN (1468-1533). Giovanissimo era già un artista perfetto; a quattordici anni componeva da sè; ma purtroppo morì nel fiore dell' età. Nel 1522 ad Anversa si iscrisse nella corporazione di S. Luca; vi conobbe il Dürer e gli offerse larga ospitalità; egli amava oltremodo il vivere sfarzoso e magnifico. La parte principale dell'opera sua, in quanto ci è nota, è costituita dalle molte incisioni in rame, per lo più di soggetto biblico, e con figure vestite alla foggia del suo tempo, come usavano gli artisti di allora; vedasi ad esempio il grande foglio della *Presentazione di Gesù.* Anche quando trattò altri soggetti li intese popolarmente, come si vede nella *Tentazione di S. Antonio* (fig. 202), soggetto che poi divenne caro agli artisti dei

Paesi Bassi, e in altri lavori di genere faceto, quali l'« Eulenspiegel » (buffone popolare tedesco), foglio divenuto rarissimo, e il « Cavadenti ». Nell'incisione in rame, quanto a perfezione tecnica, Luca di Leida pareggia il Dürer, ma non approfondisce l'idea, come sa fare il Maestro di Norimberga. Le sue invenzioni piac-

Fig. 203. Madonna nel Tabernacolo, di Luca di Leida. Berlino.

ciono, e piacevano anche al Dürer, per certi singoli tratti che talora producono un effetto maraviglioso; egli ottiene altresì certe bellezze di forma, che il Dürer non raggiunse; ad esempio negli angioletti che circondano le Madonne. Dei dipinti che vanno sotto il nome di Luca alcuni, come il Giudizio Universale di Leida, sono in cattivo stato di conservazione; altri, come la Sibilla di Tivoli dell'Accademia di Vienna, gli sono contestati. I suoi quadri di pregio ed accertati sono rarissimi;

hanno grandi pregi di movimento e di sentimento la Madonna nel Tabernacolo (fig. 203) e l'Annunciazione, a Berlino.

In questo tempo, nel quale la pittura gotica sta per finire e il Rinascimento comincia ad affermarsi, merita speciale menzione Jacopo di Amsterdam o Jacopo Cornelisz van Oostsanen, del quale possiamo seguire l'opera artistica dall'inizio del secolo XVI fino al 1533. Dipinse soggetti biblici, possedette una ricca tavolozza, e si sforzò di raggiungere la calma monumentale. Piacciono specialmente i suoi

Fig. 204. Tavola di mezzo di un altarino di Cornelisz van Oostsanen. Berlino.

piccoli paesaggi animati da figurette bibliche. Al contrario nelle figure più grandi il disegno è difettoso e il tipo delle teste troppo uniforme. Una delle opere principali di Jacopo di Amsterdam è il polittico della Adorazione della Trinità, dipinto nel 1523. Sono graziosi i suoi piccoli altari domestici, come quello di Berlino (fig. 204). Discepolo di Jacopo fu Jan Scorel (1495-1562, così chiamato dal villaggio nativo di Schoreel presso Alkmar), il quale più tardi fu il primo che introdusse in patria la maniera italiana. Egli fu scolaro del Mabuse ad Utrecht, e dapprima si attenne alla tradizione paesana. Fece poi un viaggio in Italia, donde pellegrinò a Gerusalemme; nel viaggio si trattenne qualche tempo ad Obervellach in Carinzia (1520), ed ivi dipinse un trittico, di cui la tavola di mezzo rappresenta la Sacra Famiglia (fig. 205). In questo dipinto il disegno, il colorito, il paesaggio, le teste che hanno del ri-

tratto, le vesti alla foggia del tempo, sono tutti elementi propri dell'arte locale. Di ritorno dall'Italia lo Scorel si stabilì prima ad Haarlem, poi ad Utrecht, e prese a lavorare all'italiana, con uno stile un po' manierato, ma non senza effetto;

Fig. 205. Parte centrale del Trittico di Obervellach, di Jan Scorel.

il suo distacco dalla tradizione era effetto della sua aspirazione alla grandezza, alla intensità del sentimento, alla solennità. Buoni saggi di questo artista sono nel Museo di Bonne. Soltanto nei ritratti (Agata Schoenhoven del 1529, nella Galleria Doria di Roma, e nel Palazzo comunale di Utrecht tre ritratti a mezzo busto di confratelli del S. Sepolcro, e l'autoritratto) egli conserva la sua indole settentrionale.

Tra i pittori dei Paesi Bassi che, pure accogliendo in parte le forme esterne del Rinascimento italiano, nella sostanza mantennero intatta l'indole nazionale, sono da ricordare due pittori, che operarono principalmente nelle città lungo il Reno inferiore, ma molto probabilmente sono originari dei Paesi Bassi: l'uno è JAN JOEST di Calcar, l'altro è un anonimo, designato con la denominazione di « MAESTRO DELLA MORTE DI MARIA », da due suoi quadri che in diversa maniera rappresentano questo soggetto (Colonia e Monaco). Recentemente si è voluto identificarlo, con molta probabilità, con JOOS VAN CLEEL (CLEVE), o più propriamente Joos van der Beke, pittore menzionato da C. von Mander. Nell'esemplare di Colonia, con la data del 1515, ci sono già evidenti reminiscenze dei Veneziani (fig. 206); quello di Monaco nella composizione è del tutto italiano. Dello stesso autore ci sono a Dresda due Adorazioni

Fig. 206. La morte di Maria. Colonia.

dei Re Magi. Il tema dell'Epifania, di cui tanto si compiacquero i Primitivi, qui dà occasione ad uno sfoggio di magnificenza. La parte materiale, stoffe, arredi, pietre preziose ecc., è sfarzosa; le figure sono ordinate in gruppo architettonico. In Italia c'è a Genova, nella chiesa di S. Donato, un'altra Adorazione dei Magi, e a Napoli un Trittico, con la Crocifissione nella tavola di mezzo; opere pregevoli specialmente per lo sfondo di paesaggio.

JAN JOEST deve la sua fama e la sua denominazione all'altar maggiore della chiesa di S. Nicolò a Calcar, del quale dipinse gli sportelli, sulle facce interne ed esterne, tra il 1505 e il 1508; sono venti quadretti, con istorie dell'Antico e del Nuovo Testamento. Sia nella composizione che nel colorito egli ricorda la scuola del Massys; ma gli elementi architettonici sono nello stile del Rinascimento proprio dell'Alta Italia.

Nei Paesi Bassi meridionali è più fervido il conflitto tra il vecchio e il nuovo, le nuove correnti sono più forti, ma c'è pure maggiore instabilità di fini. L'indole di alcuni artisti li salva dalle influenze straniere. GIROLAMO VAN AEKEN, detto BOSCH (1460 circa - 1516), per l'età in cui visse appartiene ancora all'antica scuola, ma la sua ricchissima produzione pittorica si svolse in massima parte nel secolo XVI. C'è in

lui una strana mescolanza del mondo reale e del fantastico. In ciò egli somiglia a Mattia Grünewald, che forse derivò da lui qualche cosa; ma come colorista è molto più indipendente. La sua Adorazione dei Magi (a Madrid, e una copia antica a Bonn) è una maraviglia di libertà e di squisitezza pittorica, nè vi manca la nota faceta (fig. 207).

Fig. 207. L'Adorazione dei Magi, di Girolamo Bosch. Madrid, Prado.

Dipingendo la Fuga in Egitto, egli ci ritrae con grande minuzia una *kermesse* olandese, nella quale Giuseppe e Maria si imbattono per via. Le stesse libertà egli si prende in altre storie del Nuovo Testamento, che, incise in rame, ebbero larga diffusione. Seguendo l'esempio di Goertgen von Sint Jans di Haarlem, il Bosch portò il realismo fino alla caricatura, e a sua volta ebbe imitatori il Mandeyn, il Lanzelot e Pietro

Brueghel il Vecchio. I suoi temi prediletti, che egli popola di diavoli e di orribili mostri, sono le tentazioni di S. Antonio e le pene dell'Inferno. Egli acquistò grande popolarità soprattutto per le sue spaventevoli pitture dell'Inferno; in esse si manifesta una fantasia selvaggia e demoniaca, che ha dell'incubo; l'arte tedesca ha qualche cosa di simile nelle Tentazioni di S. Antonio del Grünewald. La gente rabbrividiva vedendo le pene che aspettavano i peccatori nell'altra vita, e forse più d'uno da questo spettacolo sarà stato incitato alla penitenza. Ma il Bosch non è che il precursore di un più grande artista, PIETRO BRUEGHEL IL VECCHIO, che, insieme con Giovanni van Eyck e col Rembrandt, costituisce la gloriosa triade dei Paesi Bassi. Nato presso Breda nel 1525, nel 1553, di ritorno da un viaggio in Italia, si stabilì ad Anversa, donde poi si trasferì a Bruxelles, dove morì nel 1569, patriarca di una fiorente famiglia di artisti. Il soprannome di « Brueghel dei contadini » gli venne dai soggetti dei quali principalmente

Fig. 208. La parabola dei ciechi, di Pietro Brueghel il vecchio. Napoli.

si compiacque; trattò anche soggetti biblici, ma per lo più con fare popolaresco. Così nella predica del Battista nel deserto ebbe presenti i predicatori del suo paese, che radunavano il loro uditorio nei boschi. Il vecchio Brueghel si dilettò anche di soggetti spettrali ed allegorici. Della maestria pittorica di questo artista, da molti stimato meno del merito, a motivo della scurrilità delle sue scene, uno può farsi un concetto adeguato a Napoli dove sono due famosi suoi quadri: Il misantropo e La parabola dei ciechi (fig. 208) e su tutto a Vienna. Ivi esiste una raccolta di venti suoi grandi quadri, che ce ne fanno conoscere sotto ogni aspetto il multiforme ingegno. Sono nozze di contadini, soggetti biblici trattati come scene rusticane, o con intromissione di elementi fantastici e demoniaci, che raggiungono talora il sublime, come nella « Conversione di S. Paolo ». Qui alla pittura fiamminga si apre la via, per elevarsi dalle angustie dello stile tradizionale alla libertà e alla grandezza, senza il pericoloso aiuto dell'arte di altri paesi. Ma riuscirono nell'impresa soltanto i pittori che rappresentavano ciò che vedevano dentro di sè stessi; quelli che si dedicavano

alla rappresentazione del mondo esterno non poterono sottrarsi all'influenza italiana. Artista di merito più modesto, a paragone del Brueghel, fu Pietro Aertszen di Amsterdam (1508-1575), detto *Piero il lungo*. Visse lungo tempo ad Anversa, ma nell'arte rimase sostanzialmente olandese. La maggior parte delle sue opere di chiesa perì nei tumulti degli Iconoclasti. Restano di lui caratteristici quadri di soggetto popolare, come la « Danza delle uova » nel Museo di Amsterdam. Dipinse anche soggetti di cucina, nei quali è da vedere l'inizio della pittura di natura morta, che più tardi venne in gran fiore.

Fig. 209. Battesimo di Gesù, di Gioacchino Patenier.

I quadri di soggetto contadinesco di questi due massimi tra i pittori di genere fioriti nei Paesi Bassi nel secolo XVI precorrono quella pittura rusticana e popolaresca che venne in voga più tardi; nello stesso tempo altri pittori portarono a più ampio sviluppo la pittura di paese, che già esisteva in germe nella scuola del van Eyck, e specialmente di Gerardo David. I più antichi paesisti sono Gioachino Patinir o Patenier di Bouvignes (o di Dinant?) il quale nel 1515 fu accolto nella corporazione di S. Luca in Anversa, ed Endrik (met de) Bles di Liegi, discepolo e congiunto del primo, detto dagli Italiani il Civetta, perchè in tutti i suoi dipinti poneva una piccola civetta, in luogo di firma. Gli si attribuiscono molti paesaggi artificiosi e fantastici, ed anche qualche quadro di architettura. Negli Uffizi c'è un suo paesaggio coi lavori di una miniera. Ma la pittura di paese non aveva ancora conquistata la sua indipendenza. Dapprima essa servì a dare un campo più ampio ai soggetti bi-
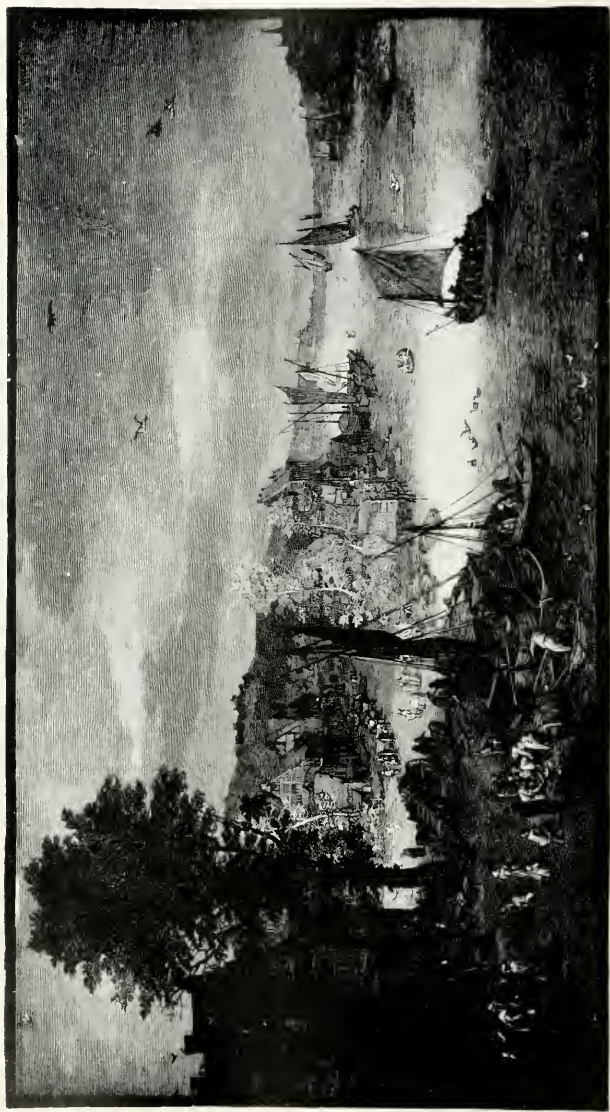
Fig. 210. Paesaggio fluviale, di Giovanni Brueghel detto dei Velluti.

blici. Pareva agli artisti che i boschi e le campagne, i monti e le valli, non fossero per sè stessi materia di pittura; non credevano all'effetto del paesaggio puro e semplice. Dipingevano il Paradiso terrestre, la Torre di Babele, l'Adorazione dei Magi, il Battesimo di Gesù (fig. 209), S. Girolamo, ecc.; ma in queste figurazioni leggendarie il senso del paesaggio in grande si esercitava e si rafforzava, sebbene lo studio del vero fosse ancora molto imperfetto, e il colorito troppo uniforme, e non di rado fantastico. Verso la metà del secolo XVI si comincia a vedere una più fedele rappresentazione dei particolari del paesaggio, ma la tecnica è ancora minuziosa come in una miniatura. La Mosa, presso la quale vissero il Patinir, il Mabuse e altri,

Fig. 211. Porto di mare, di Paolo Bril. Firenze, Uffizi.

offriva i motivi di paesaggio che essi elaboravano. Del resto fino dal secolo XV Dirk Bouts e i van Eyck avevano fatto lo stesso. Ma la nuova scuola crede di dover abbellire e nobilitare la natura, che è quella di un paese basso e piatto, aggiungendovi scenari di rocce, che paiono reminiscenze delle Alpi. Ciò ha lo scopo di accrescere solennità ai soggetti biblici. Ma la tendenza a trasformare e nobilitare la realtà e la natura è generale; si vuol raggiungere così uno stile ideale, paragonabile al *pathos* del Cinquecento italiano.

Carel van Mander esalta in modo speciale Gillis van Coninxloo di Anversa (1544-1607), al quale attribuisce il merito insigne di aver sostituito alle foglie eseguite a puntini il fogliame a frappe, e di avere per il primo usato la gradazione dei colori per far sentire la lontananza.

Fig. 212. Madonna col Bambino e Angeli, del Mabuse. Palermo.

Gran numero di pittori di Anversa e di Malines si dedicarono con fervore al paesaggio. Ad alcuni la patria parve insufficiente, come a Luca Valckenborch, il quale seppe rendere mirabilmente l'aspetto e l'anima del paesaggio nelle varie stagioni (Galleria di Vienna), e che nel 1568 passò in Germania. Lo stesso fece Hans

Bol (1534-93), autore di paesaggi dipinti a mo' di miniatura su pergamena, alcuni dei quali (Dresda) servono di sfondo a piacevoli scene della vita popolare. Alcuni passarono le Alpi, Jan Brueghel (1568-1625) detto « Brueghel dei velluti », perchè amante della magnificenza nel vestire, secondo figlio di Pietro Brueghel, fece lungo soggiorno in Italia; ma ciò non influì menomamente sulla maniera di dipingere gli sfondi di paese nei suoi quadri, popolati di molte figure. Egli ritrasse i paesaggi fluviali della sua patria (fig. 210), e i molini a vento; l'esecuzione, la somma nitidezza, la gradazione ancora imperfetta dei piani mediani, e degli sfondi, sentono sempre della tradizione locale. Maggiore effetto produsse il soggiorno d'Italia in Paolo Bril di Anversa (1564-1626). Il Bril fu discepolo di suo fratello Matteo, e con lui venne giovine a Roma, dove più tardi conobbe Annibale Carracci. Egli dipinse a fresco molti paesi popolati di figurette, in chiese e palazzi, e non pochi quadri, nei quali con l'andar del tempo stilizzò sempre più il paesaggio, secondo la maniera italiana, cioè fiancheggiandolo come di due quinte, e disegnando il suolo a linee ondulate; in che egli è quasi un precursore di Claudio Lorenese (fig. 211). Dei paesisti fiamminghi fu il primo che cercasse di dare al quadro una struttura organica, e sotto questo rispetto si attenne agli insegnamenti degli Italiani.

2. I Romanisti. — Il soggiorno in Italia non è un episodio accidentale nella vita di questo o di quell'artista. Le relazioni tra l'Italia e i Paesi Bassi nel corso del secolo XVI si fanno più frequenti ed intense; un soggiorno più o meno lungo a Roma diviene per i pittori un elemento necessario e normale dell'educazione arti-

Fig. 213. Miracolo di un Re di Francia, di Barend van Orley.

stica. I paesisti conservano la loro indipendenza; anzi talora gl' Italiani imparano da loro; invece i pittori di figura s' italianizzano totalmente; dapprima imitano Michelangelo e Raffaello; più tardi, nell'ultimo trentennio del secolo, si volgono ai veneziani (Tintoretto), e portano in patria lo stile italiano, che prevale incontrastato nelle grandi pitture mitologiche e religiose, ed avvia l'arte sulla falsa strada del manierismo.

Ciò posto non è da maravigliarsi che perfino certi pittori che erano venuti in fama attenendosi alla tradizione paesana, fossero attratti dai nuovi ideali. Uno di questi è JAN GOSSAERT o MABUSE, di Maubeuge (1470-1541). Nelle sue opere dei primi tempi egli è uno schietto seguace della tradizione, nè più nè meno di Gerardo David o di Jacopo di Amsterdam. Nella Adorazione dei Re Magi (Howard-Castle) la figure sono ordinate senza alcuno studio, come potrebbero anche essere nella realtà; non ci si vede affatto quella preoccupazione dello stile che è propria del Rinascimento italiano. Soprattutto egli prediligeva il colorito bruno caldo. Il capolavoro della sua prima maniera, in tutto conforme alla tradizione della scuola fiamminga, è per comune consenso il trittico del Museo di Palermo, dipinto quasi a smalto con somma diligenza, in cui la tavola di mezzo (fig. 212) rappresenta la Madonna in trono e intorno a lei sei angioletti che suonano e cantano; il tutto incorniciato da un motivo architettonico di stile gotico tardivo. Negli accessori di altri suoi quadri, quali la Vocazione di S. Matteo (Windsor), e la pala dell'altar maggiore del Duomo di Praga, con S. Luca che ritrae la Madonna, si vedono già i motivi del Rinascimento; ma nelle vestimenta e nelle teste maschili è conservato il tipo tradizionale. Al contrario nei quadri della sua seconda maniera, e specialmente nei soggetti mitologici, l'espressione attenuata, lo studio accurato del nudo, benchè con movenze non necessarie, i colori lisci e verdazzurrini, sono tutti elementi italiani. In certi suoi quadri, come il Nettuno e Anfitrite di Berlino, c'è un non so che di freddo e di rigido; ma è da credere che di proposito egli abbia rinunciato alla bellezza del colore e della composizione pensando di raggiungere, mediante l'astrattezza della forma, maggiore solennità. Lo stesso giudizio vale per certi suoi nudi troppo levigati, come l'Adamo ed Eva di Berlino. La stessa trasformazione avvenne in BAREND VAN ORLEY (n. dopo il 1490, m. circa il 1542). Come il Mabuse, l'Orley studiò in Italia, e specialmente a Roma nella scuola di Raffaello; nel 1518 fu assunto in servizio a Bruxelles da Margherita d'Austria, governatrice dei Paesi Bassi.

La chiesa parrocchiale di Güstrow nel Meklemburgo ha di lui un trittico eseguito nella sua prima maniera; la parte di mezzo contiene storie della Passione, opera di JAN BORMAN, intagliatore di Bruxelles; sugli sportelli l'Orley dipinse belle figure di Santi e soggetti leggendari. Un altro suo dipinto, anche questo nella tradizionale maniera fiamminga, è nella Pinacoteca di Torino; il soggetto è un miracolo di un Re di Francia (fig. 213). In alcune opere della sua età media, ad esempio nella Pazienza di Giobbe (Galleria di Bruxelles), c'è un eccesso di espressione e di movimento; soltanto nei suoi ultimi lavori, ad es. nel Giudizio Universale della chiesa di S. Giacomo di Anversa, egli raggiunse quella calma che è propria del maestro provetto. Il suo nome è collegato anche al fiorire dell'industria dei tappeti di Bruxelles, per la quale fece molti disegni.

La società dei Romanisti aveva ferventi seguaci in tutte le maggiori città dei Paesi Bassi. Dalla scuola dello Scorel deriva MARTIN VAN HEEMSKERCK di Haarlem

(1498-1574), entusiasta, quasi fanatico, della antichità e di Michelangelo. Un suo libro di disegni, nel Gabinetto delle stampe di Berlino, è preziosissimo per lo studio della topografia di Roma e per la statistica dei monumenti romani. Visse ad Haarlem anche Hendrik Goltzius (1558-1616), operoso ed abilissimo incisore in rame. Malines ebbe Michele van Coxyen o Coxie (1499-1592), zelante imitatore dei caratteri esterni dello stile raffaellesco. A Liegi visse il dotto Lamberto Lombard (1505-1566), il quale nell'Ultima Cena volle, per così dire, tradurre nello stile fiammingo

Fig. 214. Autoritratto di Antonio Mor. Firenze, Uffizi.

il modello leonardesco. Ad Anversa operò Frans de Vriendt o Frans Floris (1517 circa, 1570) nato da una fiorente famiglia di artisti, rinomato come insegnante ed ammirato come imitatore dei grandi maestri romani, specialmente di Michelangelo. Altro pittore di Anversa è Martino de Vos (1531-1603), il quale lavorò assiduamente a secondare il gusto del tempo con pitture sacre, ritornate in onore dopo la vittoria degli Spagnoli, e con quadri mitologici. A questi nomi se ne potrebbero aggiungere molti altri, ma l'enumerazione poco o nulla gioverebbe alla storia dell'arte. Dalla scuola di Pietro Pourbus in Bruges, che era egli stesso un valente ritrattista, uscì Frans Pourbus il Vecchio (1545-1581), il quale si stabilì poi ad Anversa, dove, sebbene vi prevalesse la maniera del Floris, seppe farsi onore coi suoi ritratti, nei quali era maggior forza di disegno e di colore. Più ancora del Pourbus fu giu-

stamente lodato Antonio Mor (Moro) di Utrecht, scolaro dello Scorel, accolto nel 1547 nella gilda di S. Luca ad Anversa, e morto nel 1577. Egli è per più rispetti il precursore del Rubens. Fu tenuto in grande considerazione dalle Corti, e si compiacque di vivere splendidamente. Fece parecchi viaggi, e ne trasse grande giovamento. Non c'è dubbio che egli abbia studiato i ritrattisti italiani; ma i suoi ritratti hanno una impronta personale. Il suo disegno è netto, talora alquanto secco, il colorito bene intonato, calmo, spesso acceso e solenne; egli sa far concorrere le singole fattezze ad una forte unità di espressione (fig. 214). Per merito del Mor il ritratto si emancipa dagli impacci dello stile primitivo, ed è innalzato ad una sfera superiore; l'elemento spirituale non è più soltanto espresso dal volto, ma anima tutta la persona. Ritratti di mano del Mor si trovano in tutte le maggiori gallerie d'Europa.

E. — IL RINASCIMENTO IN INGHILTERRA.

1. ARCHITETTURA.

1. Lo stile Tudor. — Nell'età dei Tudor (1485-1603) avvennero in Inghilterra molte innovazioni di grande momento. Enrico VIII proseguì energicamente il consolidamento dello Stato e l'affrancamento della Chiesa. Sua figlia Elisabetta iniziò l'incremento economico e il dominio universale dei mari.

L'architettura di questo periodo ha un carattere schiettamente paesano; la tradizione gotica, propria dell'isola, si mantiene tenace; le forme del Rinascimento non appaiono evidenti se non molto tardi (1560 circa), e non provengono direttamente dall'Italia, ma dalle nazioni consanguinee, cioè dalla Germania e dai Paesi Bassi. L'ultima forma del gotico inglese (lo stile perpendicolare) nella costruzione delle chiese tenne il campo, quasi senza contrasto, fin molto avanti nel secolo XVII, e i più belli tra i saloni (Hall), con soffitti a travature di legno di perfetto lavoro, sono del principio del secolo XVI. Del resto l'evoluzione dell'architettura riguarda quasi unicamente la casa, e più precisamente, secondo il concetto inglese, la casa di campagna; quel che importa non sono l'aspetto esterno e lo sfoggio di forme stilistiche, ma i pregi interni, cioè l'uso pratico e la comodità. Sotto questo riguardo l'età elisabettiana è l'età dell'oro; i costruttori raggiunsero tale perfezione, che i creatori della moderna arte europea della casa, Guglielmo Morris e Norman Shaw, passato il tempo del palladianismo e del classicismo, non seppero indicare miglior modello di questo.

La trasformazione dell'antico castello fortificato normanno, d'aspetto fiero ma povero d'arte, in una libera casa campestre, avvenne più presto, più felicemente e in forma più spontanea che non in Francia. Il castello inglese era un quadrato con un cortile in mezzo; il nucleo era costituito dal salone; aperto il cortile da un lato si ottiene una pianta in forma di |‾|, dove tutti i vani ricevono aria e luce; spesso si introduce un'altra variante, prolungando le due ali verso il giardino, donde risulta una disposizione in forma di H. Con l'ingentilirsi dei modi, la nobiltà smise l'uso del numeroso accompagnamento e dei grandi banchetti alla patriarcale; così venne meno la ragion d'essere del salone, come nucleo della casa; tuttavia, ridotto di proporzioni e usato come anticamera o vestibolo, esso rimase fino ai giorni nostri.

Invece le camere d'abitazione, di servizio, di ricevimento e di conversazione, si vennero sempre meglio differenziando, fino a raggiungere quella perfezione che è propria della casa inglese di buono stile. Al salone si sostituì un altro locale di parata, la cosidetta «galleria lunga», di cui l'origine e la primitiva destinazione non sono ben certe (forse di origine francese); diventata di uso generale, essa servì per radunare il tesoro artistico della famiglia. La casa deve adattarsi all'ambiente naturale, ed esserne un ornamento; deve offrire varietà di vedute da ogni parte, sopra valli, boschi e prati. Haddon Hall nel Derbyshire, che è per gli Inglesi ciò che è la Wartburg per i Tedeschi, ci presenta appunto un compendio dell'evoluzione dello stile inglese, e un perfetto esempio di armonia tra l'arte e la natura circostante.
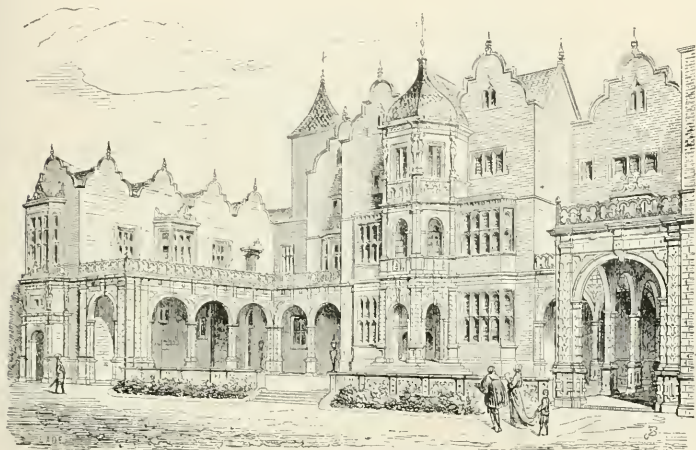
Fig. 215. Holland-House a Middlesex.

Venendo ora ai particolari, dobbiamo premettere che gli edifizi costruiti da Enrico VIII sono periti, e che degli artisti che egli chiamò in Inghilterra, ad imitazione di Francesco I (Pietro Torrigiano, Giovanni da Maiano e Benedetto da Rovezzano), per acclimatarvi le forme italiane, non rimangono che alcuni sepolcri (di Enrico VII e del cardinale Wolsey nella Abbazia di Westminster), qualche ornamento architettonico e qualche terracotta. Ma rimane la creazione del grande cardinale Wolsey, Hampton Court (1515-1520), che il re ereditò dal suo infelice ministro, e che fu la reggia inglese fino alla fine degli Stuart. In questo edifizio regna ancora all'esterno uno stile gotico misto, con sobrie linee perpendicolari, sporgenze e torricelle; ma l'interno ha un aspetto decoroso e, per il suo tempo, principesco. Altro esempio di stile misto è Charter House a Londra, costruita dal duca di Norfolk, circa il 1540, per sua abitazione in città. Ma il periodo più fecondo è quello della «Regina vergine». Elisabetta, facendo ogni anno un viaggio nel suo regno, stimolò la nobiltà a fabbricare. I più ricchi presero a gareggiare nel numero e nella

grandezza delle case di campagna. Alcuni edifizi, come quelli del ministro Burghley (Burghley e Holdenby, circa il 1580), sono vastissimi. Le costruzioni piccole e di media grandezza si contano a migliaia. Il principale architetto fu IOHN THORPE, il quale lasciò una raccolta di 280 disegni completi. La parte artistica era affidata in blocco ad artigiani tedeschi o fiamminghi, i quali eseguivano soffitti a stucco, rivestimenti, camini, scale, porte, torricelle, culmini, attenendosi alle forme dei loro paesi, ad esempio a quelle usate da Vredeman de Vries. Perciò gli odierni scrittori d'arte inglesi parlano di queste cose con insipiente disprezzo. « Caos stilistico dell'età dei Tudor, depravazione barbarica, pazzie tedesche » sono le espressioni usuali. Al contrario, i fortunati possessori ne sono soddisfattissimi, e gli artisti e gli

Fig. 216. Walloton-House.

intenditori d'arte forestieri ammirano la leggiadria, la spontaneità e la solidità di questa architettura. Anche l'esterno ha tutti i pregi di una costruzione pratica, e le molte finestre, i corpi avanzati caratteristici dello stile inglese, i fumaiuoli, l'aggruppamento delle singole parti concorrono alla bellezza dell'effetto pittoresco. Non mancano esempi di facciate pompose, come Songleat, del 1565, a tre piani all'italiana, attribuito a Giovanni da Padova, Hatfield House, del 1611 (del Thorpe), dove nella facciata verso il giardino vediamo riprodotto il portale a tre piani di Anet, Holland-House a Middlesex (fig. 215) e principalmente Walloton House (fig. 216), che secondo gli Inglesi, a motivo del suo ricco rivestimento, è un esemplare del Rinascimento tedesco, sebbene di tedesco non abbia nulla. Altra causa di varietà è il materiale adoperato. Nelle contee occidentali prevale il mattone, con liste di pietra squadrata; nel centro dell'Inghilterra (Cheshire, Staffordshire, Worcestershire)

e in qualche contea meridionale (Sussex e Surrey) predomina la costruzione in legno, con intenti più pratici e con meno ornamenti che in Germania, ma eseguita a perfezione, con stretto collegamento dei sostegni e dei ripieni, e non senza effetto pittoresco, prodotto dall'alternarsi di bianco e nero. In quel periodo l'Inghilterra possedette un vero tesoro di arte schiettamente paesana.

2. L'ETÀ DEGLI STUART. — È noto in quale disordine gli Stuart, con la loro politica fastosa, bigotta e capricciosa, ridussero la monarchia inglese. Anche nell'architettura essi promossero un totale mutamento di idee. Il loro artista fu INIGO
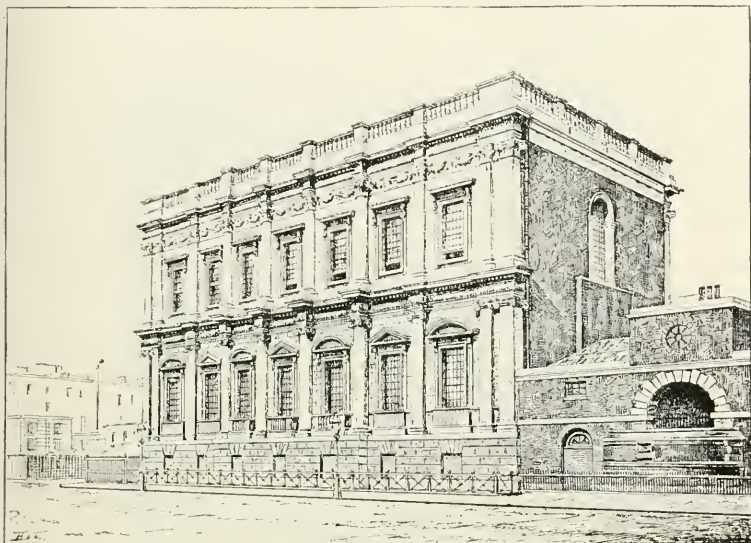
Fig. 217. Whitehall (Londra) di Inigo Jones.

JONES (1573-1651), ancora oggi idolo degli Inglesi, i quali lo chiamano il Napoleone o lo Shakespeare dell'architettura. Fece due viaggi in Italia, e la seconda volta ci venne riportandone seco l' « Architettura » del Palladio; del grande Vicentino egli fu studiosissimo ed entusiasta. Ritornato in patria nel 1614, da Giacomo I fu nominato architetto di Corte, ed ebbe l'incarico di costruire un nuovo palazzo al posto di quello detto « Whitehall », distrutto da un incendio; di questo edifizio non condusse a termine che una piccola parte, la sala dei banchetti (1619-21, fig. 217). Benchè l'interno sia un solo vano, senza divisioni, la facciata è a due piani, freddamente e servilmente copiata da modelli palladiani. Carlo I nel 1639 pensò di continuare l'edifizio, e il Jones gli disegnò un piano gigantesco; se eseguito, sarebbe stato il più gran palazzo del mondo, ma anche il più tedioso. Delle fabbriche condotte a termine, sono specialmente lodate la « Villa della Regina » a Greenwich (1617-35), che è una massa quadrata con due cortiletti interni; vi si ammira la « sala a dado » e la loggia aperta sopra l'ingresso; poi Wilton House a Salesburg (1640), dove ritroviamo una « sala

a dado» e un'altra «a doppio dado»; Ashburnam House, con uno scalone veramente geniale e parecchie ville, quali Wilton House (1640-48), Raynham Hall (1630), Stoke Park (1634), Coleshill (1650) ed altre, che in parte furono compiute dal suo discepolo John Webb. Non si può negare al Jones la grandezza dei concetti, la rinuncia ad ogni abbellimento superfluo, e la purezza scolastica, fedele agli esemplari palladiani. Con queste innovazioni egli acquistò il favore della parte più colta di una nazione, che del resto è intimamente conservatrice. Ma è pur vero che in tutta l'opera sua non c'è produzione o creazione, ma soltanto traduzione ed imitazione, e spesso imitazione meticolosa e letterale di un grande maestro. Ciò si vede soprattutto nelle sue ville; ad es., in quella di Stoke-Park tutti i pregi interni della casa elisabettiana sono sacrificati ad una grandiosa facciata.

Fig. 218. S. Stefano, di Cristoforo Wren. Londra.

3. Fine del Rinascimento. — Cristoforo Wren (1632-1723) è artista molto superiore al Jones, ed ammirabile per prodigiosa fecondità e versatilità. Secondo la cronologia continentale egli apparterrebbe all'età del barocco; ma la tardiva evoluzione artistica dell'Inghilterra fa sì che egli rappresenti l'ultima espressione del Rinascimento, in una forma libera, autonoma e anglicizzata; il che appare principalmente nella purezza dei particolari. All'architettura egli si applicò tardi; fu dapprima un matematico. Conobbe direttamente l'arte francese; non è accertato che sia stato in Italia. Una immane catastrofe, l'incendio di Londra nel 1666, fu la prima causa della sua attività come architetto; nessun artista ebbe mai una così vasta e molteplice somma di lavoro, quanta ne richiese la ricostruzione di una capitale. Per prima cosa dovette provvedere a rifabbricare cinquantaquattro chiese, e in tale opera,

pur dovendo sempre attenersi ad un unico tipo, quello della chiesa protestante, destinata alla predicazione, rivelò una inesauribile fantasia, variando la distribuzione dello spazio e della luce, le forme dei sostegni, delle tribune e dei soffitti. Nelle sue mani le forme italiane divennero pieghevoli, agili, e feconde di nuove e impensate combinazioni. Tra le sue opere è celebre l'interno della chiesa di S. Bride, ed anche più l'originale e fantasiosa cupola di S. Stefano (fig. 218), di una squisita ispirazione lirica. Non minore ricchezza d'inventiva dimostrò nei campanili, terminati ora alla maniera gotica, ora con forme del Rinascimento, ma in modo sempre nuovo ed ingegnoso.

Fig. 219. S. Paolo, di Cristoforo Wren. Londra.

Ma il capolavoro a cui deve la sua gloria è la chiesa di San Paolo (1675-1710, fig. 219)). Ideata dapprima, a somiglianza di San Pietro di Roma, come chiesa a cupola, dal prolungamento del coro e della navata maggiore acquistò la forma di croce latina e un senso di spazio più chiuso e raccolto che non avvenga nelle altre chiese fatte sul modello di San Pietro. È lodevole l'effetto delle facciate laterali a due piani, della facciata principale fiancheggiata da due ricchi campanili, e sopratutto della cupola, che si erge maestosa a dominare il mare di case della immensa città.

Fra le opere di architettura civile sono celebri il palazzo di Greenwich (dal 1684 Ospedale di marina) con uno stupendo colonnato, la nuova ala di Hampton Court,

il cortile del Trinity College di Oxford, la Biblioteca del Trinity College di Cambridge, e il cosidetto « Monumento », colonna commemorativa del grande incendio, in prossimità del Ponte di Londra. Sarebbero ancora da ricordare molti altri edifizi, costruiti su disegni del Wren da suoi collaboratori o scolari. L'antica modestia puritana, propria dell'indole inglese, non viene meno; ma per opera del Jones e del Wren il gusto architettonico si avvia verso la corrente classica, e così l'Inghilterra partecipa al movimento e al variar della moda del resto di Europa.

4. Scoltura e pittura. — Della pittura e della scoltura nel secolo XVI gli stessi Inglesi pensano che non sia il caso di parlare. In una età che noi chiamiamo il Rinascimento inglese, la pittura e la scoltura mancano affatto. Nella pittura la gran luce dell'Holbein eclissa i poveri tentativi inglesi. Nella scoltura, tanto la decorazione architettonica, sempre di maniera, che la maggior parte dei sepolcri di alabastro i quali ebbero il loro periodo di moda, sono opera o d'Italiani, chiamati da Enrico VIII, o di Tedeschi o di Olandesi. Il primo scultore inglese di qualche valore è Nicola Stone (1586-1647), collaboratore del Jones, ed autore di parecchi pregevoli portali in Oxford, e di vari sepolcri nelle chiese di Londra. Come lo Stone col Jones, così Gabriele Gibber (1630-1700) si collega col Wren, per il quale curò la parte ornamentale degli edifizi, con forme vigorose, che hanno già del barocco. È pure da ricordare Francesco Bird (1667-1731), che eseguì la decorazione esterna di San Paolo. Anche Grinling Gibbons fu principalmente un decoratore, ma ebbe fama anche da qualche statua; citiamo quella di Carlo II nell'ospedale di Chelsea e quella di Giacomo II in S. James Park, che a giudizio degli Inglesi è « uno dei più bei bronzi d'Europa ». Ma è preferibile il piedistallo della statua equestre di Carlo I in Charing Cross (1633); la statua, di bronzo, è opera di Uberto Le Sueur. Come si vede, la somma delle opere di scoltura è molto scarsa, e anche questo poco deriva da modelli stranieri.

III. IL BAROCCO ED IL ROCOCO'

Si può dire che il Rinascimento compie il suo ciclo nel barocco. Quel carattere di potenza e sublimità, che Michelangelo aveva impresso nelle tre arti, non ammetteva attenuazioni; di necessità gli artisti dovevano seguire la via aperta da lui fino alle estreme conseguenze. I contemporanei che assistettero a questa trasformazione, non la giudicarono un fenomeno di decadenza, ma piuttosto un moto ascendente verso la perfezione. La vigoria e la forza d'espressione del nuovo stile li entusiasmava; il Bernini e il Murillo parevano artisti superiori al Bramante ed a Raffaello. Il vocabolo « barocco », (forse dal greco *βάρος* che vale *gravità, peso, pressione*), fu usato primamente dagli scrittori d'arte della fine del secolo XVIII, e riferito all'architettura del secolo precedente, col significato di contorto, sovraccarico, imbarbarito. In seguito, e fino ai nostri tempi, non ci fu obbrobrio di cui non paresse degno il famigerato barocco, ma se bene si osserva tale condanna non poteva spettare che a certe degenerazioni e aberrazioni di esso. Noi ci proponiamo di studiare lo stile barocco come specchio sincero del suo tempo, e di metterne in evidenza le alte finalità e i valori non perituri. Per intenderlo, bisogna innanzi tutto osservarlo nella sua patria, cioè a Roma dove nacque e si sviluppò, imprimendo alla città quel carattere architettonico che tuttora conserva, e dove vediamo le più pure ed eleganti soluzioni dei problemi che esso si propose, e possiamo seguirne passo

passo l'evoluzione. Anche a Genova, a Bologna, a Venezia, a Torino, a Napoli c'è di che farsi un concetto della sua grandezza e della sua potenza universale. Al contrario, di là dalle Alpi esso degenera. Neppure il barocco francese può dirsi figlio legittimo del romano.

Il mondo cattolico è il suolo da cui germina il barocco. La Chiesa, alla quale la Riforma aveva fatto sentire l'imminente pericolo dell'eccessiva cura degli interessi mondani, ritornò alla sua funzione spirituale, e si afforzò sia per difendersi che per riconquistare il terreno perduto, fondando nuovi ordini religiosi, canonizzando nuovi Santi, creando nuovi mezzi di propaganda. Potè così salvare i popoli latini e una parte della Germania dal « veleno dell'eresia », ed affermarsi dappertutto più forte, più imperiosa, più consciamente operosa che non in passato. L'arte, che fino allora era stata uno dei tanti suoi mezzi di dominio, diviene sempre più un poderoso strumento per glorificare la fede cattolica ed attrarre ad essa le moltitudini. Ma nello stesso tempo trionfa il nuovo ideale politico dell'assolutismo illimitato. Anche per il monarca assoluto l'arte, fin nei minimi particolari, diviene come la scena in cui esso si manifesta, l'affermazione esteriore di un sistema politico. Per questa via il barocco penetrò anche nei paesi protestanti. Così uno stile nato a Roma conquistò tutta l'Europa occidentale e divenne un vero stile europeo, come era stato il gotico.

La grandezza e l'unità dell'arte, a cui aspirava il Rinascimento, divengono un fatto. L'architettura è la sovrana tra le arti; concepisce piani giganteschi, trasforma le strade, le città, il paesaggio; adopera forme e proporzioni che anche nel piccolo suscitano l'idea della maestà e della grandezza, od almeno ne dànno l'illusione. Non soltanto ricorre a mezzi plastici e pittorici, ma si vale delle arti sorelle fino a cancellare ogni limite, per accrescere l'effetto esterno, la sensazione interna della vastità, per elevare l'intonazione. Questa unità della volontà artistica produsse opere che, considerate nel loro complesso, sono perfette non meno delle cattedrali gotiche. E l'intima associazione e la mutua compenetrazione delle tre arti ebbero una tale potenza creativa, quanto allo stile, quale non si vide e non si vedrà forse mai più. La scoltura trascende i suoi limiti e invade non soltanto il campo della pittura con le movenze drammatiche, coi giuochi di luce, ma anche quello dell'architettura, con la linea costruttiva, l'inquadratura e lo sfondo. E la pittura in tutte le sue forme è sàtura essa pure di barocco. Nei quadri di soggetto religioso, storico o mitologico, nel paesaggio eroico, perfino nei soggetti popolari e nelle nature morte, vediamo ovunque la stessa tendenza ad esaltare la materia che la schietta natura fornisce, a farne qualche cosa di straordinario e singolare, mediante la costruzione del quadro, l'aggruppamento delle figure, le movenze, l'illuminazione, i giuochi di luce, lo sfoggio del colore. Tale è lo stile del Velasquez, del Rubens e di Rembrandt, i più originali e potenti pittori di questa età.

Il barocco è l'arte della Corte, della Chiesa, della nobiltà: arte solenne, pomposa, smagliante, non meno ricca che prodiga. Dove mancano le condizioni adatte, nei paesi della borghesia, nella libera Svizzera, in Olanda, esso si attenua e vien meno. L'artista di questo tempo è al servizio di un principe, ama gli onori e la fama, intimamente dominato da una operosità gioconda, facile, cosciente di sè. Grazie ad una solida coltura, talora veramente scientifica, egli è padrone di tutti i mezzi dell'arte e possiede un tesoro di forme, acquisite ed ereditate, cosicchè il lavoro gli riesce quasi un giuoco. Anche volendo di proposito negare all'arte barocca ogni altro merito, non si può non ammirarne l'attività, la misura, la grandezza e la perizia tecnica.

A. ITALIA.

1. L'Architettura.

1. Il barocco romano. — Soltanto a Roma il barocco sorge e si sviluppa come in terreno suo proprio, con la piena coscienza dei suoi fini; esso è il prodotto di radici remote, che si potrebbero già riconoscere in Raffaello e nel Sangallo. Dalle sovrane creazioni di Michelangelo si sviluppa il barocco primitivo, stile austero e pesante, conforme al tempo. Il Vignola, il Maderna, Giacomo dello Porta, Martino Longhi, i due Fontana già si proponevano problemi, a cui nel secolo seguente si diede una soluzione più elegante. Il mecenatismo intelligente dei papi Paolo V Borghese (1605-21), Urbano VIII Barberini (1623-44), Alessandro VII Chigi (1655-57), Clemente XI Altieri (1670-76) fu non meno efficace dell'opera dei grandi maestri, Vignola, Maderna, Borromino, Rainaldi. La trasformazione edilizia di Roma, cominciata da Sisto V, fu proseguita per modo che la città stessa appare un monumento del barocco, almeno in certe piazze e strade principali; e all'effetto concorrono le chiese, i palazzi, i portici, le fontane, le scalee, i giardini, gli obelischi.

Fig. 220. Facciata di S. Susanna, di Carlo Maderna. Roma.

Fig. 221. Andrea Pozzo. Volta di S. Ignazio. Roma.
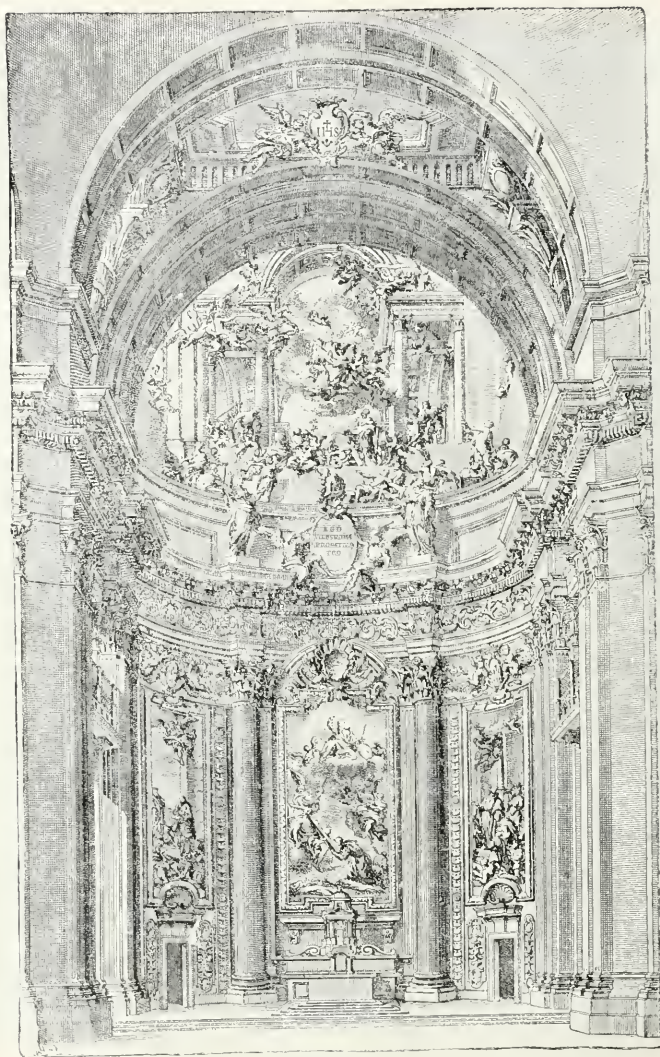
Fig. 222. Abside di S. Ignazio in Roma decorata da Andrea Pozzo.

2. Il barocco come nuovo stile. — Le creazioni più grandiose si hanno nell'architettura sacra, che è anche la perfetta espressione del risveglio religioso. Nel piano delle chiese c'è una varietà e mobilità affatto nuova. Il tipo ideale del Rina-

scimento, la chiesa che ha per centro la cupola, non è abbandonato, ma piuttosto ampliato, mediante il prolungamento degli assi, od anche con l'applicazione di rettangoli o di ovali, o collegando parecchi vani, in modo da produrre una illusione ottica od una sorpresa. Lo schema preferito è quello della chiesa del Gesù a Roma, felice combinazione della cupola e della sala, con cappelle laterali, come nelle cattedrali spagnole; gli altari minori e i confessionali hanno comodo accesso appena si entra nella chiesa. Sono abolite tutte le costruzioni interne ingombranti, come cancellate del coro, amboni ecc. Così la chiesa appare in tutta la sua

Fig. 223. Roma. Piazza Navona. Fontana dei Quattro Fiumi.

vastità, e l'effetto è ancora accresciuto da ingegnosi giuochi di luce e di statica. Appena entrati, l'occhio è attratto verso la cupola, donde piove luce abbondante. Il coro, le navate minori e le cappelle per lo più restano in una penombra, che è rotta dallo splendore dell'arredamento. La costruzione poggia sopra massicci pilastri collegati da archi, architravi, attici, e vôlte a cupola od a botte. Manca affatto la snellezza dei leggeri colonnati. La pesantezza e il forte contrasto tra il carico e i sostegni sono cose tutte proprie del gusto barocco. Questi caratteri sono piuttosto accentuati che attenuati da rivestimenti, pilastri addoppiati, architravi rafforzati o contorti e masse di stucco. Perciò le chiese con poca decorazione, come S. Pietro di Bologna e il Duomo Nuovo di Brescia, appaiono grandiose, ma fredde. Di qui anche l'inconveniente che il tardo barocco non seppe evitare, cioè l'affastellamento di parti ornamentali spesso senza ragione, come nicchie, balconi, scolture e pitture, fino a non lasciare un palmo di superficie vuoto e tranquillo. All'esterno tutto l'effetto è nella cupola e nella

facciata, perchè le chiese per lo più hanno nelle strade, o agli angoli di esse, o su piccole piazze, la funzione di uno sfondo prospettico. Le facciate non hanno legame organico con l'interno; non sono che scenari di cui l'effetto è calcolato in rapporto con lo spazio circostante. Di questa architettura di puro apparato già aveva dato esempio il Rinascimento; il barocco vi pose ogni suo studio, e diede tale sviluppo ai membri architettonici che costituiscono il carico, cioè architravi, fregi, timpani, da rendere necessaria maggior forza nei sostegni, che sono fasci di pilastri e colonne intiere. Il raddoppiamento dei sostegni è nell'indole del barocco, che ama la ripetizione. A Roma fu preferita la facciata a due piani, non per altro che per moltiplicare i membri architettonici. Anche le masse murarie vengono avvivate, mediante sporgenze e rientramenti ad angolo retto, incavi e risalite. I primi esempi sono del Maderna. Questo partito si applica anche agli architravi e ai timpani; qualche volta il timpano principale è triplicato. Il Borromino oltrepassò i timidi tentativi dei suoi predecessori, dando al muro della facciata un andamento curvilineo o sinuoso. Le nicchie e i riquadri per avvivare le pareti sono un espediente del Rinascimento, che il barocco portò all'esagerazione. Nelle altre parti ornamentali c'è povertà; in compenso è usata sobriamente, ma con forte effetto, la scoltura: statue di Santi dentro le nicchie, o agli angoli, sopra i timpani e le balaustrate, adoperate anche a sostenere stemmi o cartelli, talora anche bassorilievi. Ad appagare la tendenza dell'occhio all'alto basta la cupola; perciò di regola il timpano non è sormontato dal campanile; invece non è raro il partito di allargare la facciata mediante costruzioni laterali più basse (S. Pietro, S. Agnese). L'antico tipo romanico della facciata con due campanili si rivede per la prima volta a Roma nella chiesa di S. Atanasio dei Greci. Queste facciate sono una pura delizia per la vista, specialmente a Roma, dove il materiale adoperato, il travertino, si presta ottimamente alle forme grandiose.

Anche i palazzi assumono vaste proporzioni. Nelle facciate non si poteva usare la stessa prodigalità che nelle chiese; perciò l'applicazione degli «ordini» si limita al corpo centrale, con mediocre risalto, e in dimensioni modeste; per lo più si giudica sufficiente un magnifico portone, e un energico disegno delle finestre. Nell'interno c'è un cortile chiuso. La novità è nell'ampio vestibolo e nel magnifico scalone a più rami. Oltre alle vaste sale di parata, molti palazzi hanno la galleria, illuminata da due lati, dove è radunato, spesso con molto buon gusto (es. il palazzo Colonna), il patrimonio artistico, antico e moderno, della famiglia. In questi palazzi la squallida generazione odierna fa una meschina figura. Bisogna immaginarsi queste sale popolate di gran signori vestiti alla spagnuola, le piazze affollate di gente in varie fogge, di carrozze di gala, cavalieri, staffieri, le chiese piene di preti, cardinali, cori di monache, odoranti d'incenso e risonanti di musiche e di canti, con un frate predicatore che domina con la sua eloquenza i fedeli; soltanto aiutandosi con la fantasia si comprende come lo stile barocco sia la vera espressione della sua età.

3. La decorazione. — Anche l'arredamento, gli altari, i pulpiti, le cancellate, i sedili sono calcolati per contribuire all'effetto interno. Non si lasciava alla posterità la cura di riempire e adornare la chiesa, ma si faceva, possibilmente, tutto in una volta, distruggendo anche senza scrupolo le cose preesistenti. Le forme costruttive si sviluppano fino nelle minuzie. I marmi policromi, il bronzo, l'oro, il legno scuro, le tappezzerie producono note di colore, e non si tarda a sentire che anche i muri e i soffitti devono essere intonati al rimanente, e che alla luce bisogna aggiungere

il colore. Il primo che intese questa unità fu il Bernini. Le pareti, o almeno gli elementi costruttivi, i pilastri, gli architravi, gl'intradossi degli archi si rivestono di marmi preziosi, o di stucco ad imitazione del marmo; i pennacchi, le cornici delle finestre, le nicchie, la balaustrate sono occupate da statue, che finiscono con l'invadere ogni posto disponibile, isolate in atteggiamenti audaci od addossate ai muri. In questo campo il grande innovatore e creatore fu il gesuita trentino Andrea Pozzo (1642-1709). Nei « teatri spirituali » che dipingeva sopra teloni per le feste solenni, e nel suo trattato di prospettiva egli dispiega una fantasia prodigiosa, disegnando interminabili e non mai visti colonnati, e popolandoli di turbe di Angeli e di Santi.

Fig. 224. Roma. Colonnato di S. Pietro del Bernini.

Queste fantasie furono in parte tradotte in atto da lui stesso nella decorazione del coro e dell'altar maggiore del Gesù e nel soffitto di S. Ignazio dove con una architettura dipinta eleva ad un'altezza vertiginosa l'architettura reale, e la riempie tutta di masse svolazzanti (figg. 221 e 222). Il suo esempio potè molto sui non pochi suoi imitatori, fino al Tiepolo.

4. Gli architetti romani. — La serie s'inizia col Vignola, che cominciò la facciata del Gesù, compiuta poi dal ferrarese Giovanni Tristani. Segue, con uno stile più sobrio, il lombardo Carlo Maderna (1556-1629), nipote e scolaro di Domenico Fontana, e autore della bella facciata di S. Susanna (1603, fig. 220). I suoi capolavori sono la navata maggiore, lo splendido vestibolo e la facciata di San Pietro, la quale più che altro è uno scenario. Essa fu spesso criticata, principalmente perchè nasconde la cupola di Michelangelo; il che dipende invece dalla lunghezza

della navata principale. La piazza di S. Pietro richiedeva una forte chiusura orizzontale; in questa parte del tempio rivive un'antica idea costruttiva cristiana. Al Maderna sovrasta di gran pezza LORENZO BERNINI di Napoli (1598-1680), non meno grande architetto che scultore, ed anche pittore, poeta, ingegnere e pirotecnico; egli fu l'artista prediletto dal suo secolo, e determinò il carattere edilizio di Roma. Cominciò col tabernacolo di bronzo in S. Pietro (1633); proseguì la decorazione dell'interno; innalzò una delle due torri che dovevano fiancheggiare la facciata, ma

Fig. 225. Borromino. S. Agnese di Piazza Navona, a Rom

fu costretto a demolirla per il grande scalpore sollevato contro di lui in seguito a una lesione del portico, avvenuta per l'assestamento di detta torre. Questo caso gli fece perdere il favore del Papa, che presto riacquistò con la Fontana dei quattro fiumi in Piazza Navona (fig. 222). Il suo capolavoro è la Piazza di S. Pietro coi famosi colonnati (1656-63, fig. 223); conoscitore profondo della prospettiva egli seppe far apparire più larga la piazza, più alta e più stretta la facciata che la chiude, e restituire alla cupola il dominio su tutte le costruzioni. Opera non meno felice è la Scala Regia del Vaticano (1663-66). Nel 1655 fu chiamato a Parigi, e diede un disegno per la facciata del Louvre. Egli amava le sfarzose decorazioni interne, che gli servivano di cornice per la sua impetuosa scoltura. Altre sue fabbriche, di modeste proporzioni e a pianta centrale, si vedono a Castel Gandolfo (1661) e all'Ariccia (1664) specialmente interessante è S. Andrea del Quirinale (1658). Nei palazzi volle applicare gli ordini palladiani; ma di compiuto non lasciò che il palazzo Odescalchi. Si è detto che il suo emulo FRANCESCO BORROMINO (1599-1667), spirito appassio-

Fig. 226. Bernini e Borromino: Palazzo Barberini in Roma.

Fig. 227. Roma. Palazzo di Villa Borghese ora Umberto I.

nato ed eccessivo, violò le ultime regole e portò all'estremo l'esagerazione del barocco, ma sta di fatto ch'egli, e non il Bernini, fu il vero innovatore dell'architettura. Il Bernini è senza dubbio un prodigioso architetto; ma le sue grandi idee egli esprime coi mezzi tradizionali, ossia con gli «ordini» fissati dai trattatisti del Cinquecento. Egli li tratta con forza e con disinvoltura, specialmente il più semplice d'essi, ossia il dorico; ma non li abbandona che raramente. Non è insomma un innova-

Fig. 228. Roma. S. Andrea della Valle, di Carlo Rainaldi.

tore nel vero senso della parola, mentre lo è il Borromino. Pochi perciò i suoi arbitrii e le sue «bizzarrie», ch'egli medesimo cercava di farsi perdonare dicendo che «qualche volta conviene uscir di regola». Il Borromino invece, quantunque acclimatatosi, come il suo rivale, all'ambiente romano, non sentiva affatto di dover sacrificare la propria fantasia a cànoni prestabiliti. L'architettura classica poteva servire d'ispirazione e d'ammaestramento tanto estetico che costruttivo, ma non imporre i suoi criteri come definitivi. Egli infatti soleva dire: «Non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser copista». Infatti nelle sue «bizzarrie», fabbriche
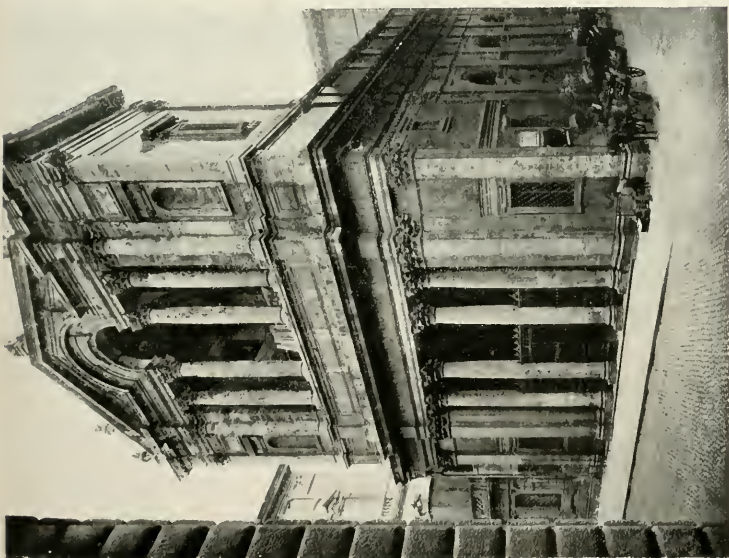
Fig. 229. Roma. S. Maria in via Lata, di Pietro Berrettini da Cortona.
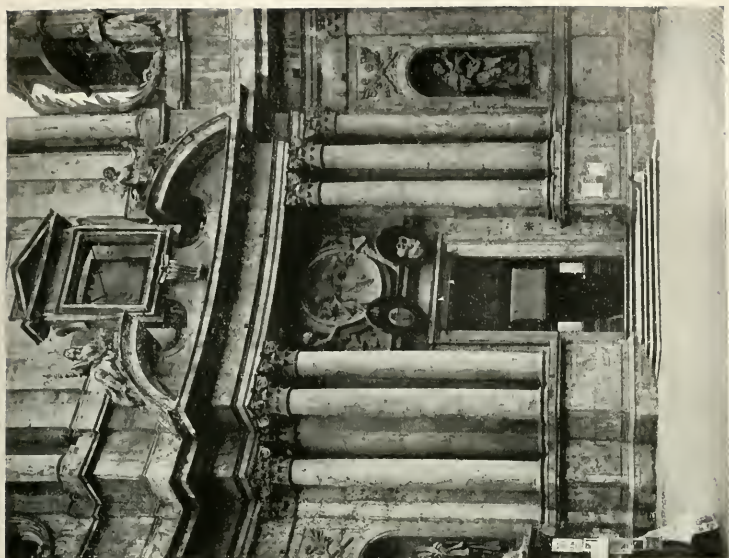
Fig. 230. Roma. Portale di S. Marcello, di Carlo Fontana.

su una pianta a molteplici curve, timpani contorti, audaci torricelle e cupolette, c'è una mirabile potenza inventiva, che produce magnifici effetti artistici. Nella facciata della chiesetta di S. Carlo alle quattro fontane (1667) non c'è quasi una linea retta. Le stesse linee ondulate si vedono nell'Oratorio dei Filippini (1638-50) e nelle chiese di S. Ivoneo, della Sapienza (1660), di Propaganda Fide (1660) e di S. Agnese a Piazza
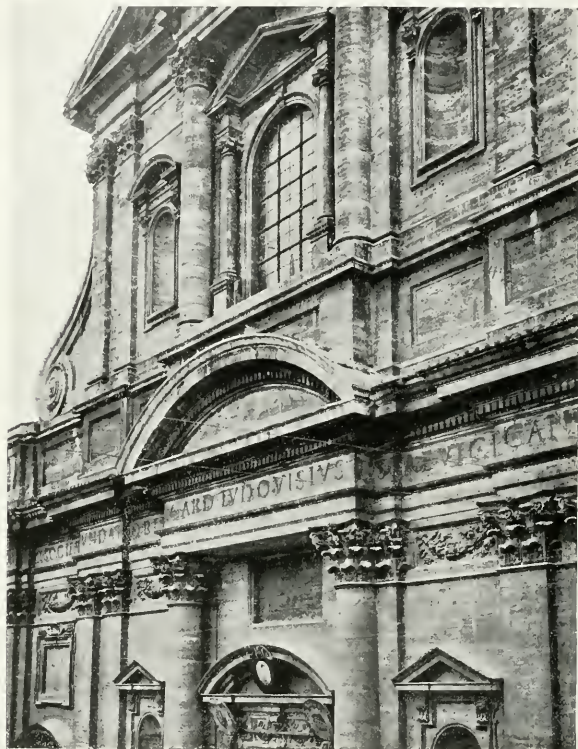
Fig. 231. Roma. Parte superiore della facciata di S. Ignazio.

Navona (1652-1672, fig. 225). La sua trovata più curiosa è il campaniletto di San Andrea delle Fratte (1654); l'opera più decorosa è il rifacimento interno di San Giovanni in Laterano (1647). Nei palazzi il Borromino è meno sfrenato (Palazzo Barberini — in gran parte costrutto dal Bernini, 1629-1690, fig. 226 — Palazzo Falconieri, 1650-68). Nel Palazzo Spada fece un colonnato che per artifizio prospettico appare infinitamente più lungo che non sia. Ebbe infiniti imitatori. La Germania e l'Italia l'ammirarono incondizionatamente; la Francia gli si mostrò ostile ma non seppe sottrarsi lungamente al fascino che esercitavano la raffinatezza e la leggiadria ornamentale di lui, e ne raccolse con avvedutezza idee e forme per ri-

cavarne quello stile cui essa diede il nome di rococò. Poi venne il disprezzo, feroce e ingiusto. Alcuni contemporanei, come G. B. Soria (m. 1651), Giovanni Vasanzio (Villa Borghese, 1615, fig. 227), il pittore Domenichino (S. Ignazio, dopo il 1626), si attennero allo stile compassato del Vignola. Altri seguirono da presso il Bernini; vero erede del genio berniniano fu Carlo Rainaldi (1611-91), il quale nella chiesa di S. Maria in Campitelli (1665) mediante espedienti prospettici seppe produrre un maraviglioso effetto di vastità, e in quella di S. Andrea della Valle (1665, fig. 228) diede il modello della facciata a due piani con colonne intiere. Di Carlo Fontana

Fig. 232. Roma. Facciata di S. Giovanni in Laterano, di Alessandro Galilei.

(1634-1714) l'opera migliore è la elegante facciata di S. Marcello (fig. 230). L'architetto che più si avvicina al Borromino è Pietro Berrettini da Cortona (m. 1669); nelle decorazioni, sia di palazzi (Pitti a Firenze, Barberini a Roma) che di chiese (Gesù, San Carlo al Corso, Chiesa nuova) rivela una prodigiosa padronanza dello stucco, dell'oro e della pittura. Nelle sue costruzioni, ad esempio nelle facciate di S. Maria in Via Lata (fig. 229) e di S. Maria della Pace, trionfa in tutta la sua bellezza, ma senza eccesso, la linea curva. Alessandro Algardi (1602-1654) si fa autore della facciata di S. Ignazio (1650, fig. 231) da altri assegnata a Girolamo Rainaldi. Le più nobili espressioni del barocco nel secolo XVIII sono le due opere di Alessandro Galilei (1691-1737), cioè la Cappella Corsini e la facciata di S. Giovanni in Laterano (1734). Il pronao a due piani con la loggia per la benedizione, con grandiosi ordini di colonne (fig. 232) è una manifestazione di forza, di chiarezza,
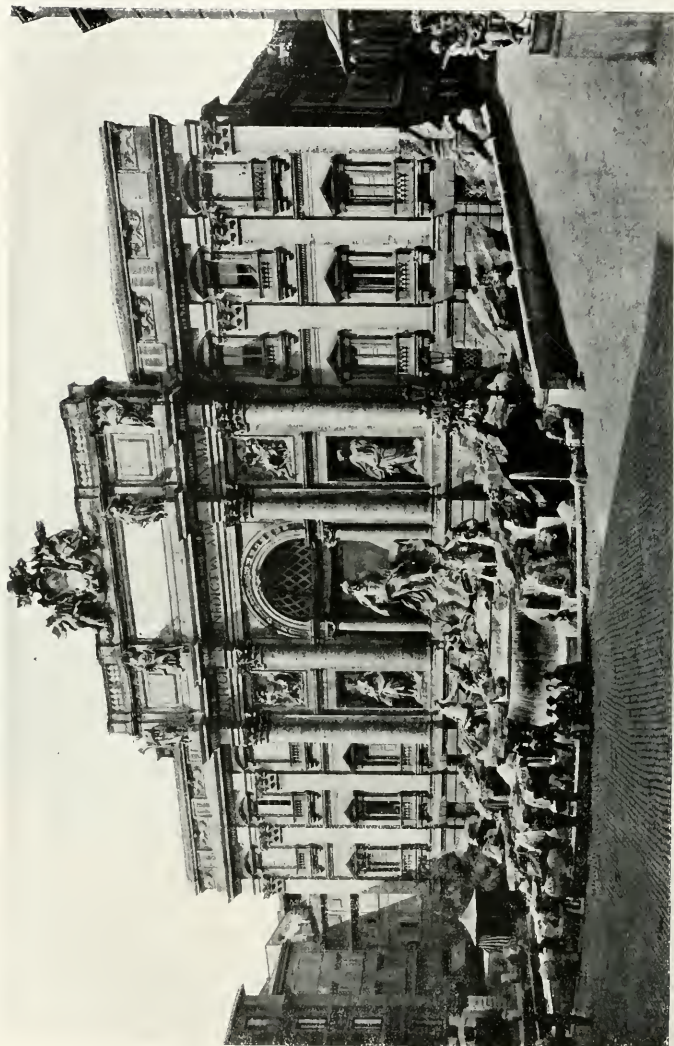
Fig. 233. Roma. Fontana di Trevi.

di maestà, e dimostra come poteva essere anche la facciata di S. Pietro. Da questa facciata deriva il magnifico scenario della Fontana di Trevi, di Niccolò Salvi (1735-62, fig. 233). Ferdinando Fuga, nel pronao di S. Maria Maggiore (1750), si propose un analogo problema, ma lo risolse meno felicemente e con maggior dispendio (fig. 234). Anche il tentativo di Domenico Gregorini, di dare miglior forma

Fig. 234. Roma. Parte centrale della facciata di S. Maria Maggiore, di Ferdinando Fuga.

alla scorretta facciata di S. Croce in Gerusalemme, con un solo ordine di pilastri, non riuscì che ad un effetto fastoso ma vano. Uno degli ultimi gioielli del barocco è la Villa Albani, di Carlo Marchionni (fino al 1760), del quale è anche la Sacrestia di S. Pietro (1780) mescolanza di barocco e di elementi più antichi.

5. Il resto d'Italia. — L'Italia meridionale accolse con entusiasmo, quasi come un benefizio desiderato, il barocco romano, al quale, conforme all'indole esuberante delle popolazioni, aggiunse la magnificenza senza limiti dell'arredamento. Napoli è un'orgia di barocco. Qui il lombardo Cosimo Fansaga (1591-1678) ebbe libero campo alla sua operosità. Gl'interni di S. Ferdinando (1628), di S. Maria Maggiore (1653), di
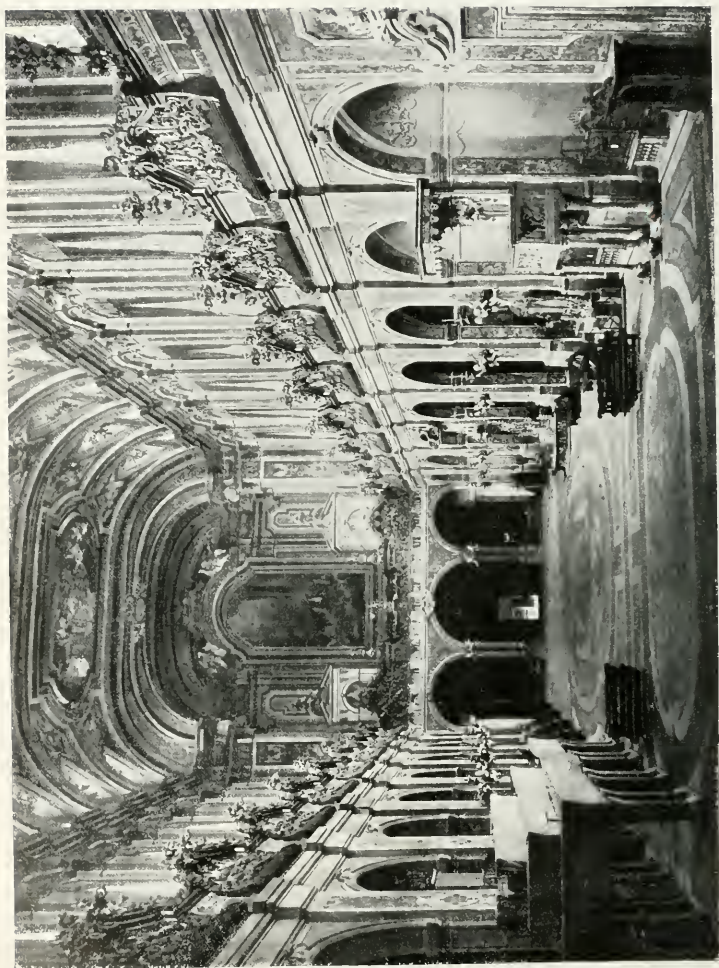
Fig. 235. Napoli. Interno della chiesa di S. Chiara.

S. Martino, sono una profusione di ornamenti. Ma la sua più nobile opera è il vestibolo della Sapienza (1630), e la più interessante il Palazzo di Donna Anna a Posillipo. Per vedere a quale estremo sia giunta nel secolo XVIII la prodigalità di oro, marmo e stucco, bisogna visitare la chiesa di S. Chiara (1742-69, fig. 235). La Villa Reale di Capodimonte, insieme alla calma bellezza del luogo, offre alla vista tutte le maraviglie della città. Opera veramente gigantesca è il Palazzo di Caserta, eseguito dal VANVITELLI (del 1752 in poi) sul tipo di Versailles; la facciata è lunga 253 metri (fig. 236). Nell'interno v'è un teatro e uno scalone di vastissime dimensioni, e intorno un immenso parco, disegnato secondo le più severe regole archi-

Fig. 236. Caserta. Facciata del Palazzo Reale.

tettoniche. Assai caratteristico fu il barocco di Lecce per la singolare bianca ricchezza ornamentale, che però non investe le linee architettoniche. Saggi interessanti di tale stile sono il Seminario, costrutto sulla fine del Seicento da GIUSEPPE CINO, e il palazzo già dei monaci Celestini (1646) ora della Prefettura (fig. 237). Anche le tre maggiori città della Sicilia si ornarono di edifizi barocchi. A Siracusa la Cattedrale, che è un antico tempio di Minerva di stile dorico, fu per così dire violentata da una facciata del più audace barocco (fig. 238), opera del PICHERALI (1728-57).

Il forestiero che sbarca a Palermo nota subito la tumultuosa architettura della Porta Felice (1637). Altre belle creazioni barocche sono la chiesa di S. Giuseppe, con leggiadre e svelte colonne, e una volta popolata di figure; quella di S. Salvatore (AMATO, 1628), con ottimo effetto di luce; la vasta facciata di S. Domenico (1640), la cappella di S. Zita, e le chiese del Rosario, di S. Matteo e di S. Lorenzo,
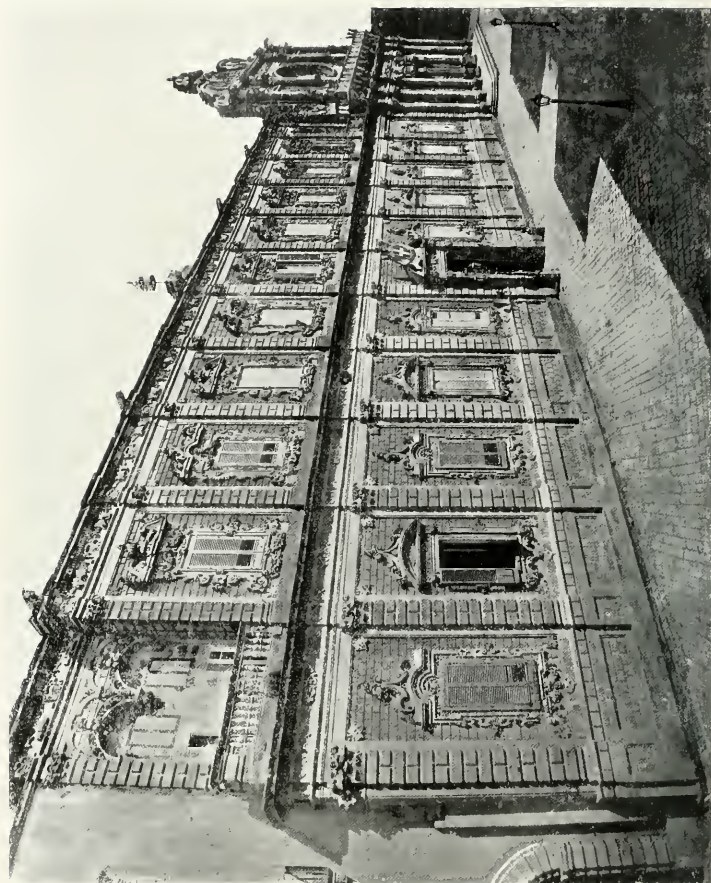
Fig. 237. Lecce. Palazzo della Prefettura.
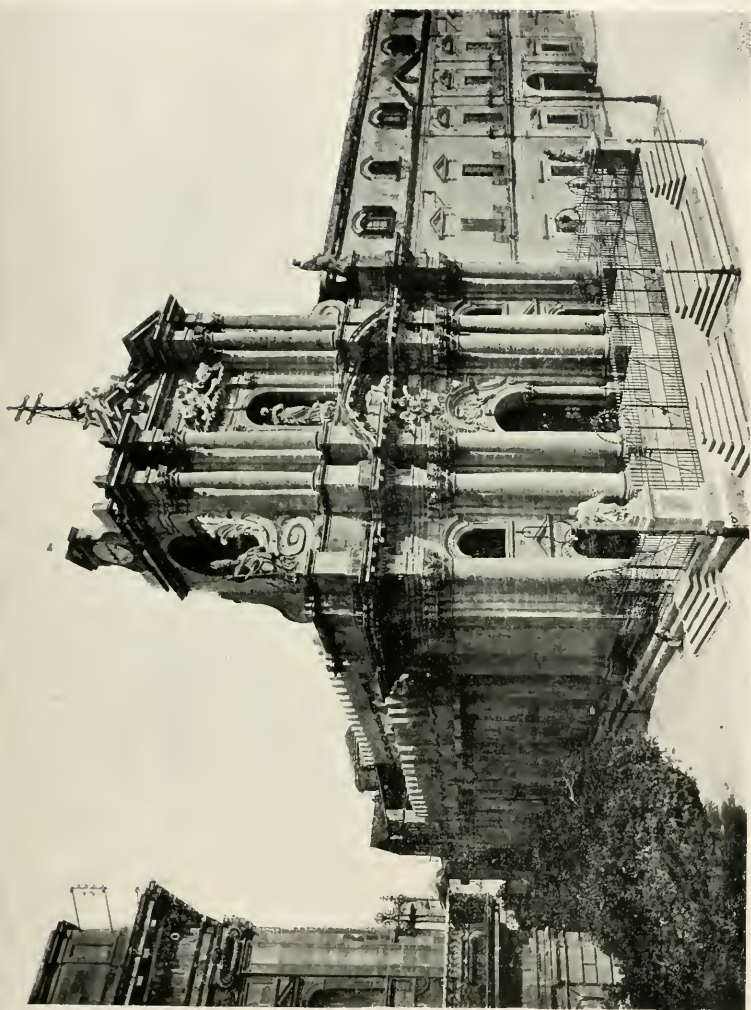
Fig. 238. Siracusa. Cattedrale.

nelle quali GIACOMO SERPOTTA (1656-1732) sfoggiò la sua fertile vena con innumerevoli statue (fig. 239) e bassorilievi. A Messina il terremoto del 1908 non lasciò in piedi che qualche rovina; si salvò la chiesa di S. Gregorio (fig. 320), bizzarra opera giovanile (secondo alcuni) del teatino CAMILLO GUARINI (1624-85), il quale superò forse le audacie del Borromino.

Fig. 239. Palermo, Compagnia di S. Lorenzo. La Carità, di Giacomo Serpotta.

A Torino, dove prima Carlo Emanuele II, e poi l'ambizioso Vittorio Amedeo II, anche per fini politici, favorirono l'architettura, il GUARINI trovò campo alla sua operosità. Il suo Palazzo Carignano (1680) è di una bizzarria eccessiva e grossolana; più severo quello dell'Accademia (1674); nelle sue chiese a cupola centrale (S. Lorenzo, fig. 240, la Consolata, Cappella del S. Sudario) domina la frenesia della linea curva, degli energici effetti prospettici, della luce misteriosa, dello sfarzo materiale; si disse che « vi si sente un odore di sangue e d'incenso ». Il ritorno a forme più pure fu merito del messinese FILIPPO JUVARA (1685-1735). Il suo capolavoro è la basilica di Superga (1717-31); l'interno è freddo, ma l'esterno, con la sua bella cupola, il pronao e gli ele-

ganti campanili produce un effetto stupendo, massime da lontano (fig. 243). La maestosa facciata del Palazzo Madama non contiene che un vasto scalone (fig. 245). L'ampio castello di Stupinigi è una imitazione di Versailles.

Genova e Venezia rimasero poco meno che estranee al barocco romano. Per merito del Sansovino, del Palladio e dello Scamozzi, Venezia conservò il suo stile
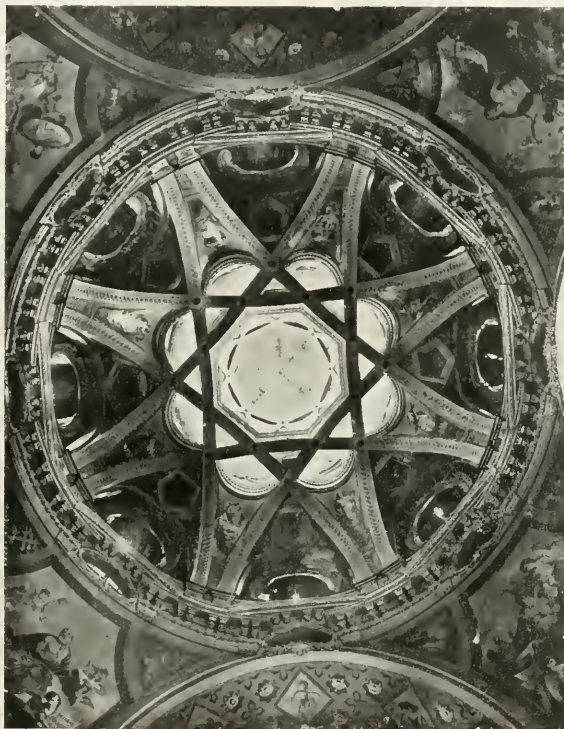
Fig. 240. Torino. Cupola della chiesa di S. Lorenzo, del Guarini.

classico, al quale BALDASSARRE LONGHENA (1604-82) non aggiunse che una maggior ricchezza ed eleganza di forme. La chiesa di S. Maria della Salute (1632, fig. 248), sua opera giovanile, è uno sviluppo della chiesa palladiana del Redentore; sulle acque scintillanti del Canal Grande produce un bellissimo effetto. Nelle altre sue chiese (S. Giustina, 1640, Ospedaletto, 1646, S. Maria degli Scalzi, 1649) egli accrebbe la ricchezza e l'ornato scultorio; i suoi palazzi (Pesaro, 1679, fig. 241, Rezzonico, 1680), hanno grande forza e vivacità di rilievo, senza cadere nell'esagerato o nel bizzarro. La facciata di S. Maria Zobenigo (1683) del suo emulo GIUSEPPE SARDI (1630-99), e quella di S. Moisè di ALESSANDRO TREMIGNAN (1668), sono lavori da

Fig. 241. Venezia. Palazzo Pesaro, del Longhena.

Fig. 242. Milano. Cortile del Palazzo di Brera, F. M. Ricchini.

stipettaio eseguiti in marmo, con statue appiccicate. Come in queste due facciate, così nell'interno della chiesa dei Gesuiti (1715-28) l'architettura è sopraffatta dall'eccesso della decorazione.

A Genova Galeazzo Alessi aveva così saldamente stabilito il carattere edilizio della città, che anche nelle nuove strade (Via Nuovissima, Via Balbi), create dal milanese Bartolomeo Bianco (1604-56), non c'è di nuovo che una maggiore am-

Fig. 243. Dintorni di Torino. Basilica di Superga.

piezza, e nelle ville una maggiore libertà. Il capolavoro di questa architettura, che giovandosi del monte crea cortili ascendenti, grotte, scale, loggiati, con indicibile varietà di vedute da presso e da lontano, è l'interno del Palazzo dell'Università (fig. 247, 1623) fatto costruire per i Gesuiti da Paolo Balbi. Un cortile simile, ma in piano e due volte più grande, si vede a Milano nel Palazzo di Brera, già sede delle scuole dei Gesuiti (fig. 242). Anche Bologna, la quale, dopo Roma, fu la città più cospicua dello Stato Pontificio, ebbe un magnifico sviluppo nel periodo barocco, grazie specialmente agli architetti Bartolomeo Provaglia (m. nel 1672, fig. 246),

Fig. 244. Parma. Teatro Farnese, di G. B. Aleotti.

G. B. Bergonzoni (1629-1692), Giuseppe A. Torri (1655-1713), G. G. Monti (1621-1693), Alfonso Torrigiani (m. nel 1764) e Carlo Francesco Dotti (m. nel 1759). Merita qui d'esser ricordata la numerosa famiglia dei Bibiena, la quale non

Fig. 245. Torino. Scalone di Palazzo Madama, del Juvara.

diede all'Italia e all'Europa meno di otto architetti teatrali che dipinsero infiniti scenari (fig. 249) e costruirono ovunque bellissimi teatri. Famoso è pure il teatro Farnese di Parma architettato da G. B. Aleotti d'Argenta nel 1618 (fig. 244).

La regione che si preservò dagli eccessi fu, secondo il solito, la Toscana dotata sempre di un felice senso della misura. Essa svolse nel Seicento e nel Set-

Fig. 246. Bologna. Porta Galliera, di Bartolomeo Provaglia.

Fig. 247. Genova. Atrio e scala del Palazzo dell'Università.

tecento la sua architettura sugli esempi lasciati fra il declinare del sec. XVI e l'inizio del seguente, da insigni architetti come BERNARDO BUONTALENTI (1536-1608), MARIOTTO DI ZANOBI FOLFI detto L'AMMOGLIATO (1521-1600), LUIGI CIGOLI (1549-1613), GIULIO PARIGI (m. 1635) e alcuni altri. Più ardito parve, comunque, MAT-

Fig. 248. Venezia. Chiesa della Salute, del Longhena.

TEO NIGETTI (1560-1649), nelle chiese fiorentine di S. Gaetano e d'Ognissanti e nella Cappella dei Principi a S. Lorenzo (fig. 250) e più ancora ZANOBI FILIPPO DEL ROSSO nella facciata di S. Firenze (fig. 251) costrutta nel 1772 quando in varie parti d'Italia il barocco cominciava a piegare innanzi alle prime avvisaglie dello stile neo-classico.
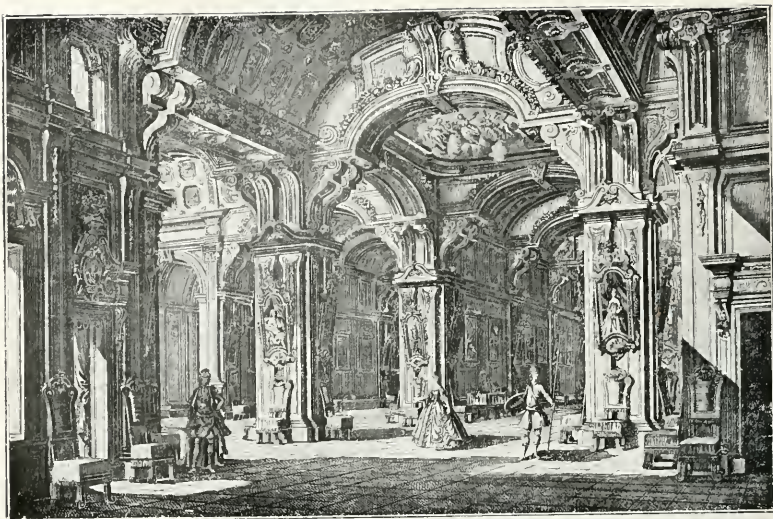
Fig. 249. Ferdinando Bibiena. Sala Regia.
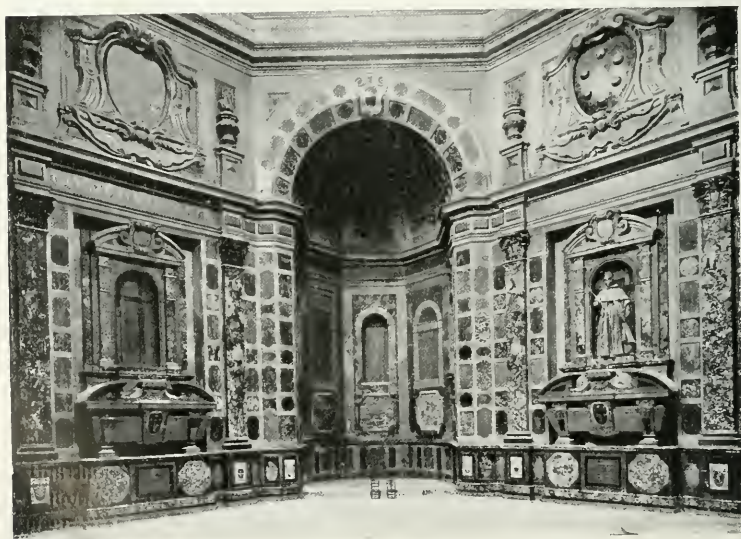
Fig. 250. Firenze. Cappella dei Principi a S. Lorenzo.

6. Costruzioni varie. — La bellezza dello stile barocco si manifesta principalmente quando esso opera in mezzo alla libera natura, all'aria e al sole. Le fontane non hanno più quel carattere di fragile eleganza e quell'angolosità che è propria dello stile gotico e del Rinascimento. Le tazze, i sostegni, i bacini prendono aspetti massicci e tondeggianti e dànno forma alla quantità e alla forza dell' acqua. Lo stesso avviene, come vedremo, nella scoltura. Spesso l'acqua scaturisce da rocce o da grotte con stalattiti; talora le fontane hanno per isfondo una facciata di palazzo od un arco trionfale (Acqua Paola, 1590, Fontana di Trevi, 1735-62,

Fig. 251. Firenze. Facciata di S. Firenze.

fig. 233). Altra maraviglia sono le scalee per accedere a chiese poste in alto, con andamento curvilineo od interrotto da terrazzi; il più bell'esempio è la scalea della Trinità dei Monti a Roma (1735-62), degli architetti Specchi e De Sanctis. Perfino le balaustrate e i muri di cinta assumono forme poderose, e si adornano di pilastri con urne, di cancellate di ferro e di porte di vario disegno. Anzi di regola l'ingresso, dai portoni dei palazzi alle porticine delle più modeste « vigne », è la parte più ricca d'ornamenti. Anche le porte delle città si fanno in forma di archi trionfali, ma a linee massicce, con forti bugnati; talora invece si riducono a poderosi pilastri che non sostengono nulla. Cosa singolare sono i porticati, lunghi più chilometri, che dalle porte delle città conducono ad un « Sacro Monte » o ad un santuario, e per lo più sono terminati da un arco trionfale (Monte Berico di Vicenza, Sacro Monte di Varese, Madonna di S. Luca presso Bologna); lungo il porticato, altre costruzioni barocche con pitture o scolture che rappresentano storie o luoghi famosi della Sacra Scrittura. Di qualche cosa di simile si hanno esempi anche nel-
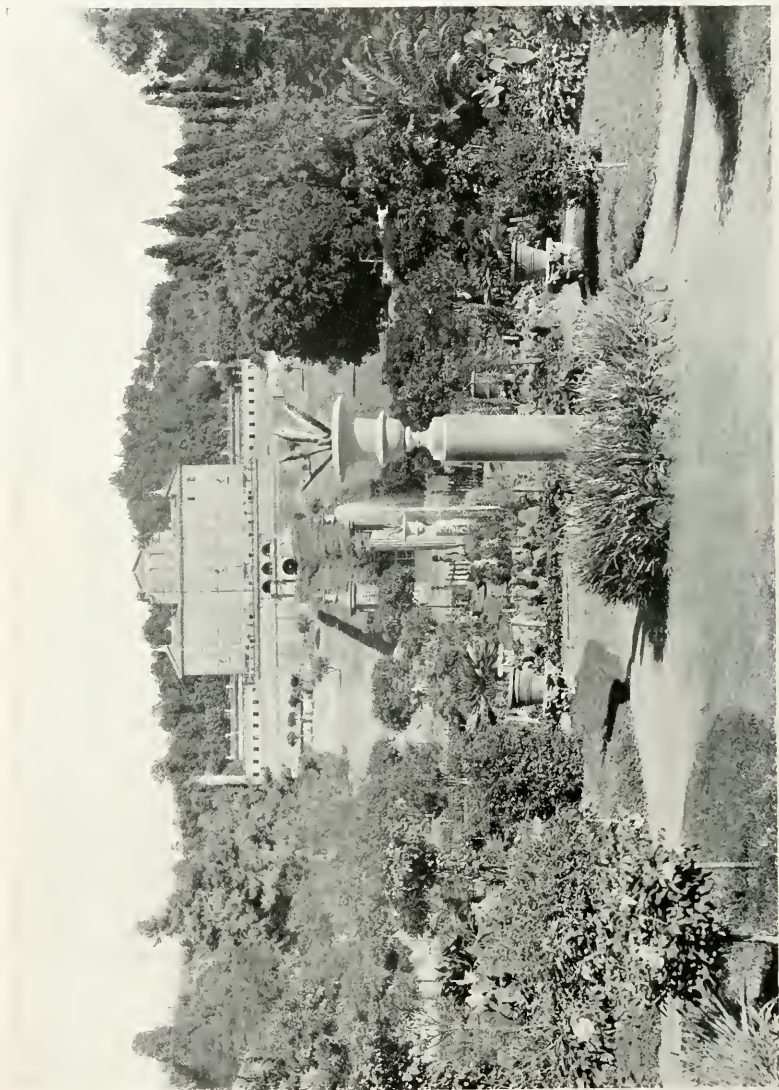
Fig. 252. Frascati. Villa Aldobrandini.

l'architettura civile; citiamo il Prato della Valle (1775), a Padova, circondato da statue di uomini illustri, e più recentemente il Pincio a Roma.

7. Ville e giardini. — In questo campo l'esemplare incomparabile è la Villa d'Este a Tivoli (1549). La nobiltà romana predilesse i Monti Albani (specialmente Frascati) che offrono i vantaggi della situazione elevata, dell'acqua abbondante e della vista di Roma e della Campagna. La villa, o casino, solitamente è semplice, con un po' più di animazione nella facciata posteriore. La parte principale è il parco, con aiuole fiorite, viali, boschetti, terrazze e giuochi d'acqua. Opere grandiose sono il teatro e le cascate della Villa Aldobrandini (fig. 252), il laghetto dei cipressi della Villa Falconieri, il boschetto di querce e le cascate della Villa Albani. Il disegno del parco è rigidamente architettonico, le condutture dell'acqua molto complicate; ma l'acqua, elemento che reca una nota di giocondità, dagli Italiani non è mai violentata, come avviene ad esempio a Versailles. A Tivoli, a Frascati, a Bagnaia presso Viterbo, si possono ottenere stupendi effetti dall'acqua, che scorre, che balza e spumeggia con riflessi d'argento, senza sforzarne la natura. Anche nelle fontane in città non appare artificio; la pressione è moderata, non ci sono rigidi zampilli verticali; la parte precipua è il bacino ampio e profondo, dal quale l'acqua trabocca. Le più belle tra le ville nell'interno di Roma (Ludovisi, Negroni), furono vandalicamente distrutte. Tuttavia quelle che rimangono (Villa Borghese, Villa Doria-Pamphili) bastano a darci un'idea di quel che sia una architettura di alberi. Nè sembrano men belli il vasto e fantastico Giardino di Boboli a Firenze, e il piccolo Giardino Giusti a Verona.

I dintorni di Genova hanno maravigliosi giardini, l'uno sopra l'altro, con boschetti rigogliosi di palme, grotte e gioconde cascatelle. Le Isole Borromee, specialmente l'Isola Bella con le sue grotte a musaici e le terrazze sovrapposte, hanno dell'artificioso e dello stentato. Del resto, nelle ville del Lago Maggiore e in quelle del Lago di Como sono tante le bellezze di natura, che ben poco v'hanno potuto aggiungere gli architetti.

2. LA SCOLTURA.

Nella scoltura il barocco non ebbe così facile il trionfo come nell'architettura. E ciò per più ragioni. La scoltura barocca è principalmente a servizio dell'architettura; ma non è, come la gotica, costretta nei vincoli delle linee costruttive; al contrario, tende sempre ad affrancarsene, giovandosi di tutte le libertà proprie della pittura. Il numero delle opere statuarie è enorme, e come sempre accade nei periodi di grande produttività, non è sempre facile discernere in essa ciò che è veramente grande. Di maestri sommi non ce n'è che uno, il Bernini; ma la folla degli artisti minori, degli imitatori e dei virtuosi, talora ragguardevoli, è innumerevole. Il distacco dal passato è troppo reciso, il disprezzo dei precetti e dei limiti antichi troppo manifesto, e perciò tanto più severa e di effetto più durevole la condanna pronunciata in odio alla scoltura barocca dal classicismo unilaterate del Lessing e del Winckelmann. Ma non gli scrittori d'arte col loro codice penale dell'estetica, bensì alcuni letterati e gli artisti, animati da ugual desiderio di libertà, hanno il merito di avere iniziata la revisione di tale giudizio.

1. Regole e limiti della scoltura. — Già gli scultori del Rinascimento si erano presa molto libertà, negli atteggiamenti pittoreschi e negli ardimenti natura-

Fig. 253. Bernini. Apollo e Dafne. Roma, Galleria Borghese.

listici. Lo stile di Michelangelo trascende di molto l'antico, ed anche la realtà. Il suo esempio indusse gli artisti, dopo un lungo predominio di forme abbondanti ma non eccessive, ad estendere di proposito i limiti della scoltura. Il loro fine era di rappresentare con assoluta libertà, fedeltà al vero e forza d'espressione, al pari della pit-

tura, la vita interna, gli stati d'animo, le passioni e i sentimenti. Riconosciuto questo diritto, bisogna anche cercar vie e mezzi nuovi per affermarlo in pratica. Esaminando spassionatamente la questione, s'avverte che i nuovi mezzi conquistati dall'arte sono effetto di una esaltazione dell'animo sincera e forte, e di una accurata osservazione. Ciò appare evidente nei ritratti e nei nudi infantili. Ma anche

Fig. 254. Bernini. Busto del card. Scipione Borghese. Roma, Galleria Borghese.

il consueto « uomo bello e normale » è sostituito da un altro tipo. Non si erano ancora veduti, prima del barocco, quei giovanetti e quelle fanciulle dalle forme gracili e leggiadre, o pienotte, quelle donne grandi e carnose, quegli uomini ostentanti la loro forza, quei vecchi grinzosi dalle lunghe barbe ondeggianti, o se qualche esempio ce n'era, lasciava a desiderare quanto alla forma del collo, delle anche o delle altre membra; non presentava quella naturalezza di carni, di adipe molle o sodo, di muscoli tesi, di rughe della pelle incartapecorita. E a queste nuove figure la scoltura barocca dà vita e sentimento, le fa sorridere ed esprimere la gioia, la maraviglia, l'ardente divozione, l'angoscia, la tristezza, il patimento, la collera. Anche il brutto

rivendica i suoi diritti. Per accrescere l'espressione, le figure sono presentate in movimento. A manifestare la commozione interna concorrono le mani e i piedi, le contorsioni del corpo, le teste arrovesciate, la guardatura; questi mezzi sono ancora intensificati quando le figure si muovono verso l'alto, od affermano, giurano, predicano, s'inginocchiano, vengono meno, sono prese dallo spasimo, cadono in estasi od in deliquio mortale. Il movimento si estende alle vesti. Le « belle linee, i bei volti » scompaiono. Si usano grandi volumi di stoffe, e vi si caccia dentro un vento che le gonfia e le agita. Invece di una stoffa indeterminata, si vuole riconoscere nella scoltura la tela, il panno, la seta, il broccato, i merletti. Il marmo, o per intiero od a tratti, è oscurato o lucidato, per ottenere bagliori ed ombre; si cerca l'effetto anche in combinazioni di marmi di vari colori, o del bronzo con pietre di varie tinte o col marmo. L'intensità drammatica culmina nei gruppi statuari. Sono frequenti i cosidetti « ratti » (di Proserpina, delle Sabine, ecc.), soggetto non nuovo. Le fontane e le grotte accolgono un lieto popolo di statue: divinità fluviali e marine, tritoni, ninfe, putti, grifi, delfini, draghi. Personificazioni d'ogni sorta già il Rinascimento aveva creato a sazietà. Si comprende che fosse una prova d'ingegno molto apprezzata ogni nuova trovata in questo campo: la sanità, il pensiero, la pazzia, la vergogna, la ricchezza del mare, ecc. Per rendere più intelligibile il simbolo si ricorreva ad una azione drammatica di due figure: la Religione che trionfa dell'Eresia, il Tempo che scopre la Verità, la Discordia messa in fuga da un Angelo. Santi ed Angeli discorrono tra loro, o si trastullano coi loro attributi. Le stesse conversazioni si vedono sui sepolcri, tra le Virtù ivi effigiate, o tra queste e il defunto. Sugli altari, molto opportunamente, in luogo di diverse piccole azioni se ne colloca una sola in grande, ad es. l'Assunta, la Trasfigurazione, o un martirio; spesso il soggetto principale è contornato da una turba di Angeli, o da nuvole a pallone. La ricerca del pittoresco appare principalmente nel bassorilievo, che si estende in profondità, come già nelle opere del Ghiberti, sebbene spesso il primo piano sopravanzi la cornice. Contro queste libertà, ampliazioni, nuove invenzioni non c'è nulla a ridire, senonchè gli artisti avrebbero dovuto elaborarle più seriamente e più a lungo.

Alla scoltura barocca si muove a ragione il rimprovero di avere troppo presto immeschinito lo studio della natura, onde lo stile di un maestro diviene maniera in troppi imitatori; in questo mare tumultuante di vita e di passione non rimane più posto per la calma e il raccoglimento; i problemi sono proposti, ma spesso la soluzione è superficiale. Tuttavia all'arte barocca è da riconoscere il merito di aver mosso arditamente un gran passo, per uscire dal campo angusto delle regole e dei precetti in una sfera di vita più libera, dove il sentimento artistico non procede dall'insegnamento scolastico, ma dalla sensazione immediata.

2. Il Bernini. — Discepolo di suo padre, Pietro Bernini, al quale Roma ed altre città devono molte belle fontane, tra l'altre « la Barcaccia » di Piazza di Spagna, Lorenzo Bernini (n. 1598) cominciò a quindici anni la sua carriera artistica con busti degni di un artista maturo, e non depose lo scalpello che dopo quasi sessant'anni d'intenso lavoro (1680).

Poche vite d'artisti furono così produttive come la sua, e non inferiore all'operosità fu la fama che ebbe di principe della scoltura; il suo stile predominò a lungo in tutta Europa. A Roma ad ogni passo c'è qualche cosa di suo, od almeno uscito dalla sua officina: nelle chiese, nei palazzi, nelle raccolte d'arte, sulle piazze. Con

una turba di scolari e commissioni di lavoro favolose (centosessantadue statue soltanto sul colonnato di S. Pietro!) non è maraviglia che spesso cadesse nel mestiere. Il genio del Bernini, in potenza e in atto, già si manifesta nelle sue opere giovanili. Ricordiamo in primo luogo i gruppi eseguiti per il cardinale Scipione Borghese: Enea ed Anchise (in collaborazione col padre), il Ratto di Proserpina, Apollo e Dafne, vero miracolo di slancio, di grazia e d'esecuzione (fig. 253), il Davide con la fionda
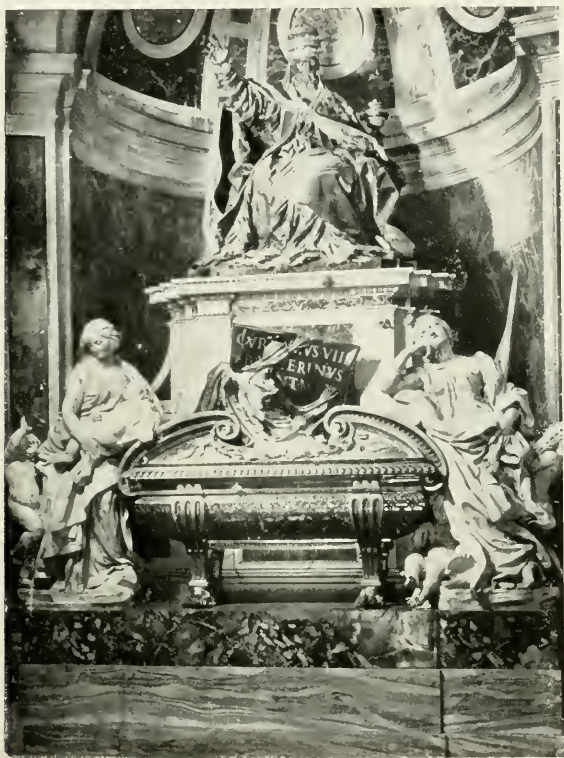
Fig. 255. Bernini. Sepolcro d'Urbano VIII. Roma, S. Pietro.

(1619-25), opere tutte in cui il Maestro afferma la sua audacia innovatrice nel nudo e nelle movenze. E non meno ammirabili sono i busti geniali e pieni di vita, come quello del suo patrono cardinal Borghese (fig. 254). Poi l'alta protezione di papa Urbano VIII gli valse l'assegnazione di grandi lavori, sacri e profani. È questo il periodo della maturità del Bernini. Tra i soggetti religiosi ricordiamo la statua, soavemente estatica, di S. Bibiana (1626), il sepolcro della Contessa Matilde in S. Pietro (1635) e nella stessa chiesa il magnifico S. Longino (1638). Fece anche vari busti per

il papa e la sua famiglia (Barberini), e compì l'opera col sepolcro di Urbano VIII, di marmo e bronzo, in S. Pietro (fig. 255): al sommo il pontefice seduto e benedicente; due Virtù con putti ai lati del sarcofago dal quale emerge uno scheletro che regge un cartello con l'epigrafe; opera solenne, di possente unità e di un impeto di linee insuperabile.

Fig. 256. Bernini. Santa Teresa. Roma, S. Maria della Vittoria.

Nello stesso tempo il Bernini veniva creando un nuovo tipo di fontana ad abbellimento della città; dopo vari tentativi, raggiunse la forma classica nella fontana del Tritone in Piazza Barberini (1640), ed in quella, molto più grande, dei Quattro Fiumi in Piazza Navona (1647-52, fig. 223), vasta composizione di rocce, grotte e cascatelle. In questo secondo e glorioso periodo si manifesta in tutto il suo ardore l'anima del Bernini. La S. Teresa (1646) trafitta dal dardo dell'Amor celeste (fig. 256), definita una « Danae cristiana », è l'esempio tipico di quella esaltazione passionale, che guidò la fantasia e la mano del Maestro anche nelle scolture di altre cappelle ed

Fig. 257. S. Cecilia, di Stefano Maderno. Roma, S. Cecilia di Trastevere.

altari. L'estremo sforzo di audacia illimitata e di splendore pittoresco è la Cattedra di S. Pietro (1656-65). Quattro Padri della Chiesa, con mossa impetuosa, sollevano il prezioso scrigno contenente la Cattedra. In alto, intorno ad una finestra dorata, una gloria, o meglio un tumulto di Angeli, svolazzanti tra nuvole e fasci di raggi. Anche nei busti di Francesco I d'Este, d'Alessandro VII, di Luigi XIV, c'è più raffinatezza che non nel primo periodo. Nelle opere della vecchiezza, che comincia all'incirca dopo il ritorno del Bernini da Parigi, già si vede il declinare delle forze. Il sepolcro di Alessandro VII (1672-78), con la figura del pontefice in ginocchio, quattro Virtù e uno scheletro che solleva una pesante cortina di diaspro, nè per invenzione nè per costruzione può stare a pari con quello di Urbano VIII, sebbene le due Virtù in primo piano siano molte belle. E non è un capolavoro neppure la statua equestre di Costantino (1670) nel vestibolo di S. Pietro, trasformazione di un modello di una statua equestre di Luigi XIV. In mezzo ai disegni e bozzetti di lavori colossali, quali i centosessantadue Santi del colonnato di S. Pietro, i dieci Angeli di Ponte S. Angelo, il Maestro seppe ancora creare quell'opera nobilissima che è la statua giacente della Beata Ludovica Albertoni. L'ultima sua opera fu il bozzetto del « Sangue di Cristo ». Nel complesso della produzione artistica del Bernini, sebbene i suoi lavori giovanili siano quanto si può desiderare di più perfetto nello stile da sala, ciò che ha più importanza non è la singola opera statuaria, ma il concetto generale di spazio, di prospettiva, di vastità, di altezza. Dopo il Bernini la pittura non trovò più posto in S. Pietro. Si comprende che un modesto dipinto, in quell'immenso spazio, tra quei marmi colossali, non può più produrre alcun effetto. L'immane tabernacolo di bronzo a colonne spirali (già messe da Raffaello nel Tempio di Salomone in un suo arazzo) rimane come simbolo e compendio del barocco romano; la gigantesca mole inganna l'occhio dello spettatore che voglia rendersi conto delle dimensioni.

Il Bernini lasciò un'impronta imperitura nell'aspetto di Roma; le prospettive, gli sfondi spettacolosi, le fontane, gli obelischi, ogni cosa collocata al posto più opportuno, costituiscono un esemplare di superba edilizia urbana.

3. Contemporanei del Bernini. — Dei molti scolari del Bernini nessuno venne in gran fama. Non vi si deve però includere Stefano Maderno (1571-1636),

perchè la sua statua giacente di S. Cecilia (fig. 257) plasmata sotto l'emozione del cadavere di lei, rinvenuto in quella medesima posa, è opera anteriore. Francesco Mochi (m. 1646), autore delle grandiose statue equestri dei Farnesi a Piacenza, a Roma non ha che la statua colossale di S. Veronica in S. Pietro, di movenze eccessive. Il fiammingo Francesco Duquesnoy (m. 1643), di Bruxelles, stabilitosi a Roma nel 1620, acquistò fama coi suoi putti ed angioletti, dalla testa

Fig. 258. Algardi. Monumento a Leone XI. Roma, S. Pietro.

grossa e rotonda. Maggiore artista è Alessandro Algardi di Bologna (1598-64) succeduto al Bernini nel 1644 come architetto pontificio, ed autore della decorazione architettonica del giardino e delle fontane della Villa Doria Pamphili. I suoi busti, statue di altare e nudi di fanciulli sono ammirabili per maestria tecnica e purezza di proporzioni. Ma nella gara col Bernini, alla quale diedero occasione il sepolcro del papa Leone XI (fig. 258) e il vasto bassorilievo della Cacciata di Attila in S. Pietro (1650), l'Algardi rimase inferiore. Quest'ultimo, a giudizio del Burckhardt, che del resto in massima è avverso al barocco, non

Fig. 259. Mazzuoli. Particolare del sepolcro Altieri. Roma, S. Maria in Campitelli.
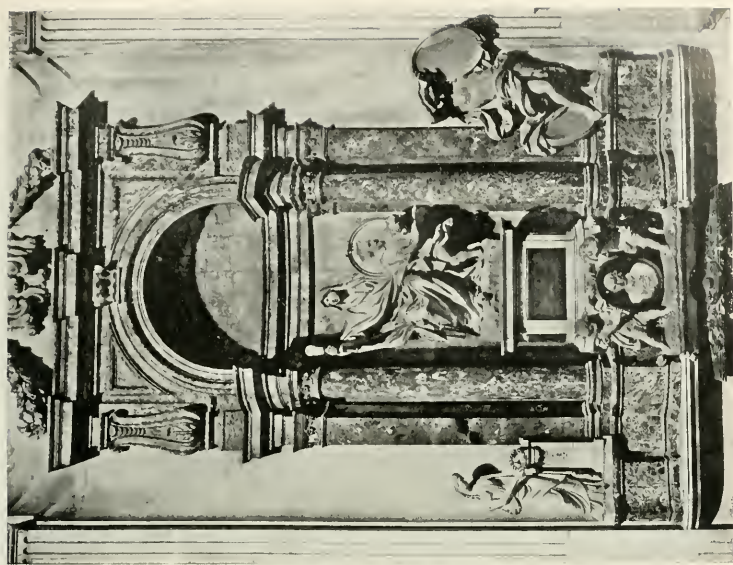
Fig. 260. Ferrata. Monumento del card. Falconieri. Roma, S. Giovanni dei Fiorentini

è che un quadro della scuola dei Carracci tradotto in marmo. Bisogna considerare che qui si richiedeva una larghezza di composizione, che all'occhio di un artista settentrionale può parere teatrale, ma che è a suo posto nella solenne vastità di S. Pietro. I molti francesi, che in quel tempo studiavano a Roma, furono tutti attratti dal Bernini. Ma i migliori seguaci di lui furono, oltre i ricordati, Giuseppe Mazzuoli (fig. 259), Andrea Bolgi, Giov. Antonio Mari, Antonio Raggi, Ercole

Fig. 261. Cametti. Sepolcro di Maria Colomba Muti. Roma, S. Marcello.

Ferrata (fig. 260), Giuseppe Peroni, Giuseppe Rusconi, Bernardino Cametti (fig. 261) e, tacendo d'altri, Pietro Bracci (1700-73), autore di stucchi pieni di vita, di vari monumenti in S. Pietro, tra i quali il più notevole è quello della regina d'Inghilterra Maria Clementina (1735), e delle statue della Fontana di Trevi (fig. 233).

Il nuovo stile ebbe facile trionfo in tutta Italia, e specialmente a Firenze, Venezia, Bologna e Genova. Notevoli a Venezia i grandi monumenti sepolcrali, che talora occupano un'intiera parete, e a Genova le cappelle popolate di statue. Qui gli artisti più operosi furono Bernardo Schiaffino e lo scultore in legno Mara-

Fig. 262. Sammartino, Cristo morto. Napoli, Sansevero.

GLIANO, che usava colorire le sue statue. FILIPPO PARODI applicò invece la sua rara maestria ai portoni dei palazzi e alle grotte dei giardini. Egli è autore anche del Tesoro del Santo a Padova. A Napoli si vedono cose sbalorditive nella Cappella di Sansevero (1750 circa): il Disinganno, di FRANCESCO QUEIROLO (un Angelo che li-

Fig. 263. Queirolo. Il Disinganno. Napoli, Sansevero.

bera un uomo avvolto in una rete, fig. 263); la Pudicizia d'ANTONIO CORRADINI (m. 1752), e il Cristo avvolto nel sudario, di GIUSEPPE SAMMARTINO (fig. 262). L'ingegnosità degli artisti si è esplicata principalmente nelle maglie della rete e nel velo umido, che rivela il nudo fino nei minimi particolari. Opere d'arte forse più interessanti, perchè create dalla schietta fantasia popolare, sono i presepi napoletani (fig. 264), composti di

Fig. 264. Presepio del Cucinello. Napoli, Museo di S. Martino.

centinaia di figurine; se ne vedono a Napoli (Museo di S. Martino) e a Monaco (Museo Nazionale).

Anche fuori di Roma le più belle opere della scoltura barocca si trovano nei giardini. Così a Firenze non ultima bellezza del Giardino di Boboli sono le molte statue, isolate o ad ornamento delle fontane; parecchie sono di quel Domenico Pieratti (1610 circa), del quale Berlino possiede un maraviglioso S. Giovannino, per lungo tempo attribuito a Michelangelo.

A Pratolino presso Firenze è famoso il colosso, scolpito nella roccia, rappresentante l'Apennino. Nell'Italia meridionale il parco del Palazzo Reale di Caserta contiene molte e vaste fontane, con abbondanza d'acqua; invece la regione adriatica, dove l'acqua manca, ha poche fontane. C'è però qualche bella opera di scoltura barocca in varie chiese di Bari e di Lecce.

3. LA PITTURA.

Anche nella pittura lo stile barocco è una naturale continuazione dello stile del Rinascimento. Ciò che fu Michelangelo per la scoltura, furono per la pittura specialmente il Correggio e il Tintoretto. Dalla solenne euritmia delle figure poste di fronte si passa al movimento, alla «istantaneità», alla asimmetria, ad un colore più intenso. Con le dimensioni del quadro s'ingrandisce il soggetto, e nella linea appassionata si manifesta l'esaltazione dell'animo. L'alto decoro del Cinquecento non basta più; si vuole che l'anima dello spettatore sia scossa, agitata, esaltata; che egli non soltanto veda il soggetto, ma vi partecipi; ne senta in sè la delizia o il dolore, fino allo spasimo. E questo fine raggiunsero, o vi si appressarono, molti artisti di grande ingegno. La pittura non ebbe un genio dominatore, come fu il Bernini per la scoltura; ma Milano, Bologna, Roma, Napoli, Firenze, Genova, Venezia ebbero ciascuna la loro scuola, e maestri che seguirono vie molto diverse. Non c'è nella pittura alcuna traccia di quell'accentramento, che fece di Roma l'arbitra dell'architettura barocca. Venezia, quanto alla pittura, non fu mai così indipendente come nei sec. XVII e XVIII. Napoli e Genova raggiungono uno splendore che non ebbero nel Rinascimento. Si aggiunga l'incredibile abbondanza della produzione. Dei quadri d'altare che l'Italia possiede, tre quarti appartengono a questi due secoli; inoltre i soffitti e le pareti dei palazzi vengono ornati di pitture a profusione. Scarseggiano, fatta eccezione del ritratto, i quadri da sala o da gabinetto, nei quali continuarono a prevalere i Fiamminghi. E nei dipinti vediamo una straordinaria varietà e vivacità. Predomina il fare eroico, e anche nelle figure femminili è più la comparsa pomposa che non l'intima delicatezza. Ma accanto all'eroe appare il nano o il buffone, accanto alla gentildonna la balia o la fantesca. Da una parte sonatrici di liuto, di violoncello, di cembalo; dall'altra ritratti, ma in veste di Santi o di Numi della mitologia. Il tesoro delle favole mitologiche è prodigato dappertutto e trionfa in piena luce sotto l'evidente influsso del teatro. Lo stile sommario delle pitture dei soffitti del Rinascimento cede il campo ad uno stile più solenne ed enfatico, che si espande negli affreschi; l'antichità, i gesti immortali degli eroi imprimono ancora una volta di sè un intiero secolo. Al sublime si accompagnano i quadri di battaglie e di genere, e il verismo più crudo e scurrile. La pittura è come un organo di cui siano in azione tutti i registri. Per intenderla e goderla bisogna entrare

nelle vaste chiese dei Gesuiti o nei grandi palazzi barocchi, tra i marmi e gli specchi, dove par di rivivere la vita molle e fastosa di quel tempo. Certo, fra tanta esaltazione, manca o difetta l'intimità famigliare.

1. I Carracci. — La scuola raffaellesca si era esaurita; anche a Firenze il Bronzino si era irrigidito. Si ritornò allora al Correggio, e nel 1585 i tre Carracci fondarono a Bologna l'« Accademia degli Incamminati », per lavorare insieme. Lodovico (1555-1619), l'anima della scuola, severo, lento, riflessivo, non senza difficoltà si affrancò dalla soggezione agli antichi e trovò uno stile nuovo. « Studio, esercizio, verità » fu la sua massima. De' suoi due cugini, Agostino (1557-1602) fu più raffinato, più colto, più geniale; Annibale (1560-1609) chiuso in sè stesso, malinconico, aspro, fu il più produttivo dei tre. I quali si recarono a Parma, per imparare dal Correggio la grazia e la luminosità, e a Venezia, per studiare i grandi coloristi,

Fig. 265. Agostino Carracci. Galatea. Roma, Palazzo Farnese.

Tiziano e il Veronese. Ritornati a Bologna, trovarono occasione di esplicare il loro programma artistico in ampie pitture mitologiche (nei palazzi Fava, Magnani, Zampieri, 1585-94). Presto accorsero a loro molti scolari, coi quali Lodovico costituì la scuola dei « ben guidati », dove l'educazione artistica consisteva nello studio dell'antico, dei grandi maestri dell'età aurea, della natura, dell'anatomia e della prospettiva.

Un caso fortunato, nel 1595, condusse i Carracci a Roma, dove il cardinal Farnese diede loro a dipingere una nuova galleria nel suo palazzo. Lodovico ritornò presto a Bologna; Agostino, arrivato un po' più tardi (1597), non dipinse che due quadri, cioè il cosidetto Trionfo di Galatea (fig. 265) ed Aurora e Cefalo. Venuto in discordia con Annibale, se ne andò da Roma. Le pitture sono quindi in massima parte di Annibale, che finì il suo lavoro nel 1604. Le belle inquadrature, che in qualche particolare ricordano il soffitto della Cappella Sistina, sono sature di barocco; i quadri, che figurano la potenza di Amore sugli Dei e sugli eroi, e massimamente il principale, che è il Trionfo di Bacco, opera di Annibale, sono maraviglie d'impeto e di forza. Nel complesso, questo è un capolavoro di pittura decorativa. È fama che Annibale, afflitto per la scarsa mercede (500 scudi), ne abbia sofferto nella sa-

Fig. 266. Annibale Carracci. Madonna e Santi.
Bologna, Pinacoteca.

Fig. 267. Agostino Carracci. La Comunione di S. Girolamo,
Bologna, Pinacoteca.

lute. Egli produsse anche molti grandi quadri da altare (fig. 266), e quadretti religiosi, mitologici e di soggetto popolare. I suoi paesaggi, ariosi e con bei gruppi d'alberi, monti ed acque furono di esempio agli Italiani e anche ad alcuni stranieri. Agostino da Roma (1600) andò a Parma, dove il duca gli diede a dipingere una sala, a soggetti mitologici ed amorosi. Aveva quasi compiuto il suo lavoro, in bellissimo stile, quando la morte lo tolse all'arte (1602). Delle sue opere giovanili me-

Fig. 268. Lodovico Carracci. La Madonna degli Scalzi. Bologna, Pinacoteca.

ritano ricordo l'Assunzione di Maria e la Comunione di S. Girolamo (fig. 267) a Bologna. Fu anche valente incisore in rame, sia che incidesse opere d'altri artisti, o di propria invenzione. Lodovico mantenne la sua scuola a Bologna; eseguì, col suo stile severo ed accurato, grandi quadri da altare, fra cui la Madonna degli Scalzi che può considerarsi un vero capolavoro (fig. 268) e dipinse anche a fresco; ebbero grande fama per tutto il secolo i suoi affreschi nel chiostro di S. Michele in Bosco (Vite di S. Benedetto e di S. Cecilia), ora quasi distrutti; nella Cattedrale di Piacenza sono opera sua alcuni cori di Angeli esultanti, che hanno molto del Cor-

reggio (1605). Del suo merito come maestro è prova il fatto che dalla sua scuola uscirono parecchi pittori insigni, che seppero farsi uno stile personale, senza tuttavia sottrarsi all'influenza del Caravaggio, che fu l'opposto dei Carracci.

2. La scuola carraccesca. — Di questa scuola il più bello e fertile ingegno fu Guido Reni (1575-1642), divenuto caposcuola alla sua volta; egli seppe trasformarsi e progredire, anche nel colore. Dal colorito cupo ed a forti ombre egli pervenne alla tonalità dorata e luminosa dell'età matura, e poi ad una luce argentea, soavemente triste. Anch'egli a Roma (1605-1612), scosso dall'esempio del Caravaggio, volle dare qualche prova di forza (Martirio di S. Pietro nella Galleria Vaticana, Caino ora nella Pinacoteca di Bologna, Monaco agli Uffizi); ma finì col trovare nello studio dell'antico e di Raffaello ciò che meglio si confaceva alla sua indole mite. Il suo grande affresco nel Palazzo Rospigliosi, l'Aurora e Febo con la danza delle ore (fig. 269), nella chiarezza del concetto,

Fig. 269. Guido Reni. L'Aurora. Roma, Palazzo Rospigliosi.

nella purezza del disegno, nell'equilibrio delle movenze, nel poetico splendore dei colori rivela lo studio assiduo di Raffaello, al quale Guido volle conformarsi anche in pitture di soggetto sacro (affreschi nella cappella del Quirinale e in S. Maria Maggiore); ma le persecuzioni dei rivali lo costrinsero ad andarsene da Roma. Nei soggetti sacri (fig. 270), meglio d'ogni altro egli seppe esprimere un sentimento religioso intimo e calmo. Nei suoi dipinti si ripetono con frequenza certi tipi fissi: l'eroe giovine, un po' lezioso, modellato sull'Apollo del Belvedere, ci appare in figura di Sansone, Davide, S. Lorenzo, S. Giovanni; la Niobe è travestita da Maddalena, Mater Dolorosa, Lucrezia, Cleopatra, Sibilla; una leggiadra Venere diventa Susanna, Andromeda etc.; lo stesso fanciullo prosperoso serve da Gesù Bambino, Cupido, Bacco. Le sue Madonne Addolorate ed i suoi Cristi coronati di spine si diffusero per tutto il mondo. Del suo grande successo è prova, infatti, la folla degli scolari e dei seguaci, tra i quali ricorderemo solo Simone Cantarini da Pesaro (1612-1648, fig. 271) e l'elegantissimo ritrattista Pier Francesco Cittadini (1626-1693). Si suol porre tra' suoi discepoli anche Guido Cagnacci detto Canlassi (1601-1681), ma egli fu piuttosto guercinesco. Invece sono da noverare, per grazia e chiarezza di colorito, tra gli epigoni di Guido, così Carlo Cignani (1628-1719, fig. 272) come Marc'Antonio Franceschini (1648-1729, fig. 273) grande e ardente compositore e coloritore,

Fig. 270. Guido Reni. Madonna e Santi. Pinacoteca di Bologna.

Fig. 271. Simone da Pesaro Il riposo in Egitto. Milano, Brera.

al quale il bizzarro Giuseppe M. Crespi detto lo Spagnuolo (1665-1747, fig. 274) suggerì quei vibranti toni argentini che tanto piacquero al Piazzetta.

Amico di gioventù e più tardi avversario di Guido Reni fu Francesco Albani (1578-1660), il quale si provò anche nella pittura di grande stile (affreschi nel Palazzo Torlonia, 1625), con effetto alquanto meschino; ma poi trovò la sua vera materia, nelle Veneri, nelle Ninfe e nei putti. Questi ultimi, siano adoperati in soggetti religiosi o mitologici od allegorici, collocati per lo più in un paesaggio idillico, hanno nei loro atteggiamenti vivaci e un po' monelleschi una leggiadria che in mezzo

Fig. 272. Carlo Cignani. Giuseppe e la moglie di Putifarre. Dresda, Galleria.

alla gravità dell'arte barocca pare una fioritura anticipata del rococò (fig. 275). È certo che le piacevoli avventure di Venere e delle Ninfe, quali le dipinse l'Albani, si rivedono nei quadri del Boucher e del Watteau.

Da Parma — dove lavoravano contemporaneamente, con vicendevole influenza, Giulio Cesare Amidano (1570?-1630), Bartolomeo Schedoni (1570-1615) e Sisto Badalocchio (1585-1647, fig. 276) — Giovanni Lanfranco (1580-1647), passò a Roma, dove fu in rapporti con Annibale Carracci. Là, con gli scorci arditi e coi giuochi di luce delle sue pitture di soffitti (in S. Andrea della Valle) ed anche a Napoli (nel Duomo e in S. Martino) e coi suoi geniali quadri di cavalletto abbagliò i contemporanei. Artista più severo fu il Domenichino (Domenico Zampieri, 1581-1641) nel quale par che riviva lo stile di Lodovico Carracci. Dotato d'ingegno non straordinario, con lo studio tenace e appassionato riuscì ad associare la solennità del suo

maestro con la fedeltà al vero. Le sue opere migliori sono gli affreschi a Roma (Vita di S. Cecilia in S. Luigi, gli Evangelisti in S. Andrea della Valle) e a Grottaferrata (Vita di S. Nilo), nei quali egli espone i fatti con rara semplicità ed ampiezza. Anche nei quadri appare la vastità e maturità delle sue doti acquisite. Nella Comunione di S. Girolamo (Vaticano, fig. 277), ripetendo un soggetto già trattato da Agostino Carracci, riuscì forse più commovente e drammatico; nella Caccia di Diana (Villa Borghese) è da lodare la meravigliosa freschezza, sia dell'ampio paesaggio che delle figure. Le sue Sibille (Roma) e la S. Cecilia del Louvre dimostrano come egli sapesse raggiungere nelle figure femminili la nobiltà e la solennità, senza dipendere da Michelangelo. Più dominato dall'esempio del Caravaggio ci appare il Guercino (Giov. Francesco Barbieri da Cento, 1591-1666), il quale cominciò la sua carriera artistica a Roma nel 1621 con gli stupendi affre-
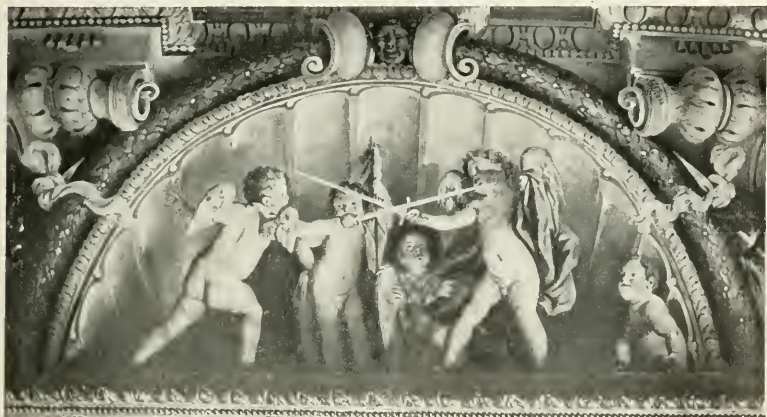
Fig. 273. M. A. Franceschini. Puttini. Bologna, Palazzo di Giustizia.

schi della Villa Ludovisi (Aura, Fama) e poi la proseguì in patria, assumendo dopo la morte di Guido Reni (1642) la direzione della scuola carraccesca di Bologna. Da giovane fu artista focoso, perspicuo, valente colorista e padrone della luce (ricordiamo la sua Pietà a Londra, il Figliuol prodigo a Torino, Loth e le figlie a Dresda, il Seppellimento di S. Petronilla nella Galleria Capitolina), ma a poco a poco si lasciò attrarre dal successo del colorito di Guido Reni e si snaturò. Comunque dipinse ancora cose monumentali, come il S. Bruno della Pinacoteca di Bologna (fig. 278). Infine decadde, e da vecchio non fece che ripetere ciò che i Carracci e Guido avevano fatto meglio di lui. Del resto il ripetersi pare che fosse il destino dei Bolognesi. Dànno il primo impulso efficace, ma per mancanza di un costante studio del vero non tardano ad esaurirsi. Finiscono col prevalere i tipi convenzionali, perchè l'attenersi ad essi è più facile che non attingerne di nuovi dall'osservazione sincera.

Altri ragguardevoli artisti attratti nell'orbita carraccesca furono Jacopo Cavedoni da Sassuolo (1577-1660, fig. 279), Alessandro Tiarini (1577-1668, fig. 280)

uno dei più vigorosi pittori della scuola, maestro nell'espressione di profondi sentimenti dolorosi, e LIONELLO SPADA (1576-1622) che, pur tra particolari deliziosi, conserva grandiosità di composizione e ardimento nel contrasto d'acuti lampi rossastri e di fosche ombre.

3. ROMA - IL CARAVAGGIO E SALVATOR ROSA. — Roma sullo scorcio del sec. XVI

Fig. 274. Gius. Crespi detto lo Spagnuolo. S. Giovanni Nepomuceno confessa la regina di Boemia. Torino, Pinacoteca.

ci offre un interessante spettacolo. Mentre i Carracci, lavorando nel Palazzo Farnese, svolgevano il loro programma, in opposizione ai vecchi manieristi, quali Federico Zuccari e il Cavalier d'Arpino, un uomo geniale, ma rozzo ed incolto, sopraggiunse a turbare la dotta accademia. MICHELANGELO MERIGI da CARAVAGGIO presso Bergamo (1569-1609), a Venezia da muratore divenne pittore, senza alcun maestro; venuto poi a Roma (1585) visse poveramente, finchè si fece conoscere con maravigliosi quadri di fiori e figure di sonatori di grandezza naturale, dipinte con una bellis-

sima tonalità dorata (la Suonatrice, fig. 281) che paiono tagliate fuori da un concerto di Giorgione, ed ebbe anche maggior successo con quadri di costume, a mezza figura, di soggetti tratti dall'ambiente in cui era vissuto: bravacci, zingari, giocatori di carte, dei quali seppe intensificare le oscure passioni mediante una luce violenta, che illumina una cantina o alcunchè di simile. Il favore di qualche cardinale gli procurò molto lavoro. Ma quando volle applicare le sue idee anche alla pittura sacra, liberandola dai vani abbellimenti e trattando i soggetti con austerità biblica, non senza introdurvi le sue vigorose figure popolaresche, i suoi straccioni sporchi e scalzi, con

Fig. 275. Francesco Albani. Danza degli Amori. Milano, Brera.

predilezione per i particolari atroci e sanguinosi, allora le anime timorate si spaventarono. Parecchi suoi quadri furono rifiutati dai committenti. I belli spiriti lo vituperarono come « l'Anticristo della pittura », « il pittore dei piedi sporchi ». Ma gli artisti più giovani sentirono la grande novità, che oramai era avviata. Tutti più o meno lo imitarono. Si trovano particolari di smaccato realismo e violenti effetti di luce perfino in pitture dei più timidi accademici. Non c'è dubbio che opere come il Gesù calato nel sepolcro, in Vaticano (fig. 282) e la Morte di Maria, al Louvre, hanno una potenza di gesti ed una piena di verace commozione, di cui fino allora non erasi avuto esempio. Ma anche il suo spietato realismo ha un limite: da vero italiano egli non sa rinunciare alla nobiltà degli atteggiamenti, alla armoniosa dignità dei gruppi, alla evidenza plastica del quadro. Il suo umore manesco e battagliero dopo un omicidio in rissa, lo obbligò a fuggire da Roma, nel 1606. Da allora in poi condusse vita randagia e avventurosa, a Napoli, in Sicilia, a Malta, lasciando dap-

pertutto opere mirabili; finchè nel ritornare a Roma ebbe una fine tragica: fu trovato morto, sopra una spiaggia deserta, con parecchie coltellate nella testa.

La scuola dei « Tenebrosi » ebbe molti seguaci, non a Roma soltanto, ma anche a Napoli e a Genova. Primeggia tra i napoletani SALVATOR ROSA (1615-73), pittore

Fig. 276. Sisto Badalocchio. S. Francesco. Parma, Galleria.

di soggetti biblici (fig. 283) o fantastici, di battaglie e di paesi. Uscito dalla scuola del Ribera, percorse l'Abruzzo e le spiagge dell'Italia meridionale, accompagnandosi talora con briganti. Le impressioni di questo tempo gli fornirono materia di pittura, quando nel 1636 si stabilì a Roma, e poi a Firenze come pittore di Corte, e di nuovo a Roma, dove, come già a Firenze, si raccolse intorno a lui una lieta brigata di

begli ingegni che egli dilettava anche con le sue satire. In alcuni quadri trasfuse la selvaggia poesia della vita brigantesca. Ma alla sua fama contribuirono principalmente le battaglie, in cui ritrasse al vivo il fervore della mischia di uomini e cavalli tra

Fig. 277. Domenichino. La Comunione di S. Girolamo. Roma, Vaticano.

turbini di polvere, sotto un cielo tempestoso, e i paesaggi romantici, che per lo più rappresentano aspri monti, paurosi precipizi, scogliere, paludi, torri solitarie e castelli in rovina, presso il mare in burrasca; cui aggiungono potenza il furore degli elementi, le nere nuvolaglie, i lampi, il vento impetuoso. Di rado egli abbandonò questi

soggetti truci; perciò piace vedere la sua valentia anche in alcune liete e luminose marine o vedute di porti.

4. La nuova scuola romana. — Oltre a Salvator Rosa e alla turba di pittori stranieri che concorrevano a Roma, c'era tuttora qualche artista fedele allo stile ideale e agli esempi di Raffaello e dei Carracci. Uno di questi è Andrea Sacchi (1598-1661), fondatore di una nuova scuola romana. Il suo S. Romualdo circondato

Fig. 278. Guercino. La Vergine e S. Bruno. Bologna, Pinacoteca.

dai monaci camaldolesi, in Vaticano (fig. 285) si distingue tra le migliori opere seicentesche per l'intonazione più densa del colore, e la squisitezza con la quale sono trattate le masse delle vesti bianche. Anche nelle Madonne un po' gessose di G. B. Salvi (1605-85, fig. 286), detto dal suo luogo di nascita il Sassoferrato, appare lo studio diligente della pittura del Rinascimento, unito alla sicurezza del disegno e alla delicatezza delle gradazioni. La venerazione degli antichi maestri raggiunge il sommo in Carlo Maratti (1625-1713, fig. 287), che ebbe un vero culto

Fig. 279. Giacomo Cavedoni. Vergine in gloria e Santi. Bologna, Pinacoteca.

Fig. 280. Alessandro Tiarini. Cristo deposto. Bologna, Pinacoteca.

per Raffaello. Tuttavia egli derivò qualche cosa dal Correggio, da Guido Reni e da Carlo Dolci; procurò di migliorare, nelle movenze e nella grazia, lo stile dei suoi predecessori, di togliere ai corpi la pesantezza terrestre, dipingendo piuttosto visioni che azioni. Così la sua maniera si propagò fino nel secolo seguente, assicurando in certo modo la stabilità della tradizione artistica romana. Caravaggeschi furono, invece, ORAZIO BORGIANNI (1578-1616) dal forte chiaroscuro, CARLO SARACENI (1585-1625) e anche, in sostanza, PIER FRANCESCO MOLA (1612-1666). FRANCESCO ROMANELLI (1617-1662), all'incontro, si tenne al Domenichino e a PIETRO BERRETTINI DA CORTONA, oltre che grande architetto, poderoso decoratore di chiese e di sale in

Fig. 281. Michelangelo da Caravaggio. Suonatrice. Vienna, Galleria Lichtenstein.

Roma e a Firenze e autore di molti quadri sacri (fig. 284). Ma il più smagliante decoratore seicentesco in Roma fu G. B. GAULLI detto il BACICCIA (1639-1709), nato bensì a Genova, ma portato giovinetto ancora nella capitale del mondo cristiano, dove fu preso a proteggere dal Bernini. Dipinse dapprima diversi ritratti e *quadretti* d'invenzione; poi decorazioni di cupole e di volte (fig. 288). La maggiore, in ogni senso, delle sue opere resta la volta della chiesa del Gesù, alla quale attese per ben quindici anni (1668-1683). Vi rappresentò il *Trionfo del nome di Gesù*, con una folla di angeli e santi, frementi nel tripudio della luce e dei colori e sulle nubi dai lembi d'oro, vaporanti tra le architetture, sulle quali egli ha finto che gettino fugaci ombre. Fu ammirato pure come ritrattista.

Nel secolo XVIII Roma ebbe ancora i suoi vanti sia nella pittura che nella ar-

chitettura. Prevalgono i pittori di vedute e di rovine. Già il Poussin era stato per così dire lo scopritore delle bellezze di Roma; ora le maraviglie pittoresche della città, le piazze, i dintorni, le feste, le processioni, divengono la materia prediletta sia dei pittori che degli incisori. Di questi ultimi il più celebre, il classico G. B. PIRANESI (1720-78, fig. 290), nacque a Venezia; ma non trovò il suo vero stile che a

Fig. 282. Michelangelo da Caravaggio. Cristo portato al sepolcro. Roma, Vaticano.

Roma. I primi a dipingere vedute di Roma furono artisti dei Paesi Bassi, quali i Vanvitelli, padre e figlio; venne poi GIAN PAOLO PANNINI (1692-1765), che ritrasse con molto garbo rovine e processioni, la solennità delle cerimonie pontificali (fig. 289) e i nobili atteggiamenti dei cardinali. POMPEO BATONI (1708-1787) appartiene già al nuovo classicismo, teorizzato dal Winckelmann e dal Mengs; ma, come avvenne del Mengs, egli ebbe fama non dai quadri dei suoi anni maturi, cose fredde e compassate, ma dai suoi lavori giovanili, dove si ammira la delicatezza del chiaroscuro. Esempio insigne ne è la Maddalena penitente di Dresda (fig. 291), che non

Fig. 283. Salvator Rosa. L'ombra di Samuele appare a Saulle. Parigi, Louvre.

Fig. 284. Pietro Berrettini da Cortona. Vergine col Figlio e Santi. Milano, Brera.

a caso per lungo tempo fu attribuita al Correggio, sebbene sia di duecentocinquant'anni posteriore alla morte di questo maestro, in quel tempo, però, ancora tenuto in sommo onore.

5. Firenze, Genova e Milano. — Firenze, che nei secoli XIV e XV ed anche

Fig. 285. Andrea Sacchi. San Romualdo. Roma, Vaticano.

nel XVI, aveva dato all'arte così copioso contributo, ora è di gran lunga superata da Roma. È cessata l'egemonia artistica dei Fiorentini; i Granduchi della famiglia dei Medici favoriscono la magnificenza decorativa, ma siamo ben lontani dagli splendori d'un tempo. Dal gruppo dei manieristi emerge, tra i due secoli, Cristofano Allori (1577-1621). La sua Giuditta (fig. 293) nel Palazzo Pitti è uno tra i più celebri dipinti della rac-

Fig. 286. Sassoferrato. Madonna in gloria Milano, Brera.

Fig. 287. Carlo Maratti. Sacra famiglia. Roma, Galleria Nazionale.

colta; è una pittura piena d'ardore e di grande effetto romantico; è fama che nella testa di Oloferne l'Allori abbia ritratto sè stesso, ed in Giuditta la sua amante, per la quale, come suol dirsi, egli aveva proprio «perduto la testa».

Giovanni Mannozzi da S. Giovanni in Valdarno (1590-1636) è autore di quella famosa «Notte nuziale» degli Uffizi, che ci rappresenta al vivo l'intimità della famiglia italiana di quel tempo. Ludovico Cardi da Cigoli (1559-1613, fig. 292)

Fig. 288. Baciccia (G. B. Gaulli). Pennacchio della cupola di S. Agnese di Piazza Navona. Roma.

merita lode per l'accuratezza dei disegno; Matteo Rosselli (1578-1650, fig. 294) in certi suoi dipinti ricorda Andrea del Sarto. Altri valori di questa scuola, sono Orazio Gentileschi (1565?-1640); Baldassarre Franceschini detto il Volterrano (1611-1689) autore della graziosa Burla del pievano Arlotto (Uffizi) e forse del ritratto d'Alessandro del Borro (Berlino) già assegnato al Velasquez, Francesco Furini (1600-1646), autore di delicate figure femminili che hanno anche oggi molti ammiratori, e Carlo Dolci (1616-86), di cui sono popolari le soavi Madonne e le Sante (fig. 298). Sono tutti artisti che conservano una certa personalità
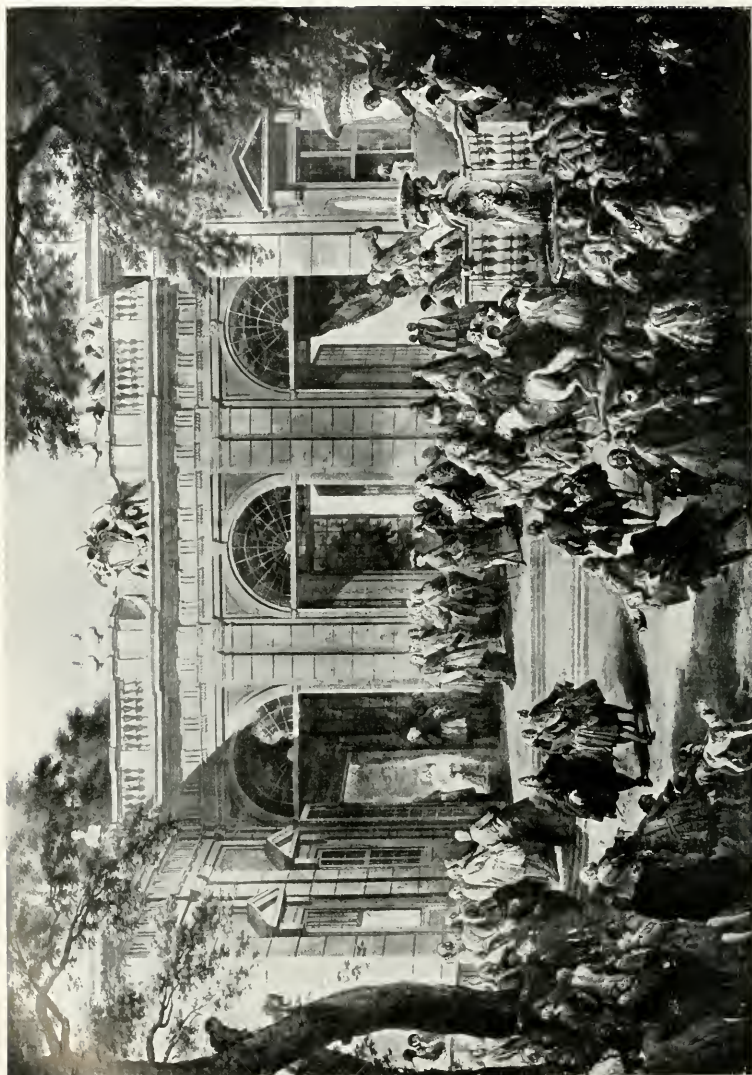
Fig. 289. Gian Paolo Pannini, Carlo III si presenta a Benedetto XIV nel giardino del Quirinale. Napoli, Museo.

Fig. 290. G. B. Piranesi. Le Terme Diocleziane (acquaforte).

Fig. 291. Pompeo Batoni. La Maddalena. Dresda, Galleria.

e un decoro non indegno della grande tradizione. Elegante paesista è, infine, FRANCESCO ZUCCARELLI (1702-1778), che seppe far pure leggiadre figurine, delle quali disseminò appunto i suoi paesaggi e talora anche le prospettive del Bellotto. Anche nell'Alta Italia domina una fervida attività artistica. A Milano si trovano al nascere del secolo i Procaccini, da noi ricordati nel volume precedente, GIAN BATTISTA CRESPI detto il CERANO (1571-1633, fig. 297) dai toni lucidi e cristallini. PIER

Fig. 292. Cigoli. Deposizione. Firenze, Galleria Pitti.

FRANCESCO MAZZUCCHELLI detto il MORAZZONE (1571-1626); ai quali seguono DANIELE CRESPI (1590-1630, fig. 295), FRANCESCO DEL CAIRO (1598-1674) e PANFILO NUVOLONI (fig. 296); pittori abili sicuramente, ma che non seguono un indirizzo concorde e ondeggiano sotto diverse impressioni di scuole e d'artisti nostri e stranieri. Genova vanta BERNARDO STROZZI (1581-1644) che si compiacque di soggetti popolareschi (fig. 300) e di vedute di strade animate, ma fu anche valentissimo ritrattista (fig. 299). La grande abilità di GIOV. BENEDETTO CASTIGLIONE (1610-1665) nel ritrarre gli animali lo fece sempre prediligere argomenti pastorali e anche

biblici che comportassero abbondanza di bestie come l'arca di Noe, il Sacrificio d'Abramo, gli Ebrei in via per la Terra promessa (fig. 301). Spirito vivacissimo fu poi Gioacchino Assereto (1600-1649) dalla pennellata spedita e piacevole. Lungo poi sarebbe registrare i nomi dei grandi decoratori e dei ritrattisti fioriti nei due secoli del barocco in Genova. Sui primi influì per molto l'opera del Correggio; sugli altri, quella di Pier Paolo Rubens che vi fu e vi lavorò nel 1608, e di Antonio Van Dijck che vi fu nel 1621 e vi tornò più tardi, eseguendovi non meno

Fig. 293. Cristofani Allori. Giuditta. Firenze, Galleria Pitti.

di cinquanta quadri. Artista singolarissimo fu Alessandro Magnasco (1681-1742), che dipinse eremiti, refettorii di monaci, prigioni, con una sua maniera singolare che molto si avvicina al moderno impressionismo, e fu anche paesista di carattere eroico.

6. Napoli. — Mentre Firenze decade, Napoli può finalmente vantare un periodo creativo. Sotto gli Aragonesi non è il caso di parlare di arte napoletana; anche l'arco trionfale di Castel Nuovo è opera di artisti forestieri. I Vicerè spagnoli promossero le arti, ed uno dei primi loro meriti fu d'aver fatto adornare di pitture le

sale del tesoro della Cattedrale. Ma i pittori chiamati a questo fine da Roma, Guido Reni e il Domenichino, incontrarono fierissima ostilità tra gli artisti del paese. Guido se ne partì senza aver fatto nulla. Il Domenichino resistette più a lungo, ma morì prima di aver terminato gli affreschi della cupola. Era una camorra artistica, caso non raro, organizzata per tener lontana la concorrenza dei forestieri. Il conflitto fu causato da animosità personali, ma vi contribuirono anche ragioni artistiche. Un istinto felice aveva consigliato al Caravaggio di trasferirsi a Napoli e nell'Italia meridionale. In questi paesi egli trovò una tendenza affine alla sue idee. Fino dal

Fig. 294. Matteo Rosselli. Trionfo di Davide. Firenze, Galleria Pitti.

secolo XV qui si dipingevano quadri, che si direbbero di autore fiammingo. È certo che l'influenza della pittura fiamminga nell'Italia meridionale si fece sentire più presto e più forte che altrove, e nel secolo XVII durava ancora commista alla spagnuola, non tanto per opera di artisti del paese, quanto di forestieri qui stabiliti. Tra questi primeggia lo spagnolo Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto (1588-1656). Comunemente questo pittore è definito un naturalista, definizione inesatta, come non è conforme al vero dire che i Carracci e la loro scuola non furono che eclettici. In alcuni quadri dello Spagnoletto è evidente lo studio del Correggio; in altri, come ad esempio la Comunione degli Apostoli in S. Martino a Napoli e la commovente Adorazione dei pastori al Louvre, è da lodare la composizione accuratissima. Ed anche quando egli segue la tendenza dominante, sia che dipinga visioni, come la Scala di Giacobbe nel Museo di Madrid, o martirii, come quello di S. Bar-
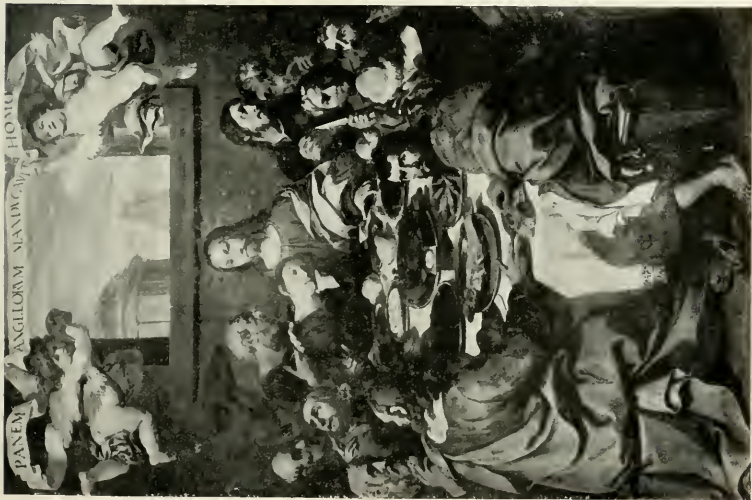
Fig. 295. Daniele Crespi. La Cena degli Apostoli. Milano, Brera.

Fig. 296. Panfilo Nuvoloni. Assunzione della Vergine. Milano, Brera.

tolomeo, pure a Madrid, o Madonne Addolorate o Santi (fig. 305), o che ritragga modelli volgari o scene di violenta passione o di fanatismo, con forti contrasti, alla maniera dei tenebrosi, i suoi atteggiamenti sono sempre chiari, e la composi-

Fig. 297. Cerano. Madonna del Rosario. Milano, Brera.

zione regolare. Egli fu anche il primo che mediante un colorire pastoso seppe ritrarre al vivo, nella sua più minuta struttura, l'epidermide umana (fig. 302); al paragone con lui, le stesse carnagioni del Caravaggio appaiono troppo levigate.

Dalla scuola del Ribera uscì Luca Giordano (1632-1705, fig. 304) al quale la

Fig. 298. Carlo Dolci. La Maddalena. Firenze, Uffizi.

Fig. 299. Bernardo Strozzi. Ritratto di monaco. Bergamo, Accademia Carrara.

Fig. 300. Bernardo Strozzi. La cuoca. Genova, Palazzo Rosso.

facilità del pennello valse il soprannome di *Luca fa presto*. Come FRANCESCO SOLIMENA (1657-1747, fig. 303), Luca dipinse vastissimi affreschi. Più tardi si trasferì a Firenze, e divenne collaboratore di Pietro da Cortona. Qui egli arricchì la pittura barocca di un'opera di grande effetto, dipingendo in un salone del Palazzo Pitti un soffitto senza scomparti, sul modo correggesco, con figure allegoriche, che partendo dalla cornice si avviano verso il cielo aperto.

Fig. 301. Giov. Benedetto Castiglione. Gli Ebrei in via per la Terra promessa. Milano, Brera.

Degli altri meridionali pochi ebbero fama duratura. Risorgono ora nell'estimazione generale Giovan Battista Caracciolo detto Battistello (1585-1686); Massimo Stanzioni (1585-1656); Andrea Vaccaro (1598-1670); Mattia Preti (1613-1699) ricolmo d'onori al suo tempo, il quale per mezzo secolo fu il sovrano della pittura, prima a Napoli (fig. 307) e poi a Malta; G. B. Ruoppolo (1620-1683) formidabile pittore di frutta e di fiori; Bernardo Cavallino (1622-1654) delizioso

Fig. 302. Giuseppe Ribera. S. Girolamo. Milano, Brera.

per armonia di composizione, dolcezza di tipi e delicatezza di toni cromatici; Giuseppe Bonito (1707-1789), pittore di storie, ma su tutto brioso nei soggetti famigliari e nel colore; e il gruppo dei fastosi decoratori di chiese che, oltre al Solimena, vanta Paolo De Matteis (1662-1720), Sebastiano Conca (1679-1764, fig. 306) e Francesco De Mura (1696-1782). In Sicilia fu tenuto in somma considerazione Pietro Novelli da Monreale (1603-1677, fig. 308) sul quale esercitarono notevole influsso il Van Dijck e il Velasquez.

7. Venezia. — Nel secolo XVIII Venezia fu una città di piacere, convegno dei gaudenti di tutta Europa. Non è da maravigliarsi che qui trovasse terreno favore-

Fig. 303. Solimena. Eliodoro cacciato dal tempio. Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo.

Fig. 304. Luca Giordano. Gesù fra i Dottori. Roma, Galleria Nazionale.

vole, insieme col culto della bellezza femminile, il quadretto di società sul gusto francese. La pastellista Rosalba Carriera (1675-1757) divenne celebre in tutta Europa, suscitando l'ammirazione di prìncipi e sovrani coi suoi ritratti femminili dai grandi occhi luminosi (fig. 310). Da lei molto imparò il sommo tra i maestri del pastello, Maurizio Latour.

La vita e gli amori delle belle popolane (fig. 314) ebbero il loro illustratore in G. B. Piazzetta (1683-1754), autore anche di vasti quadri da chiesa (a Padova, a Treviso e nei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia), con fortissimi contrasti di luce e di

Fig. 305. Giuseppe Ribera. S. Agnese. Dresda, Galleria.

ombra. Ma il vero pittore di costumi veneziani è Pietro Longhi (1702-1762). Egli racconta garbatamente la giornata della gran dama, dallo svegliarsi fino al rimettersi in letto, in camera, a passeggio, dal dentista, dal ciarlatano, dal maestro di ballo (fig. 311), dalla chiromante. Il ventaglio, le maschere, le conversazioni galanti, gli amoretti, le macchiette popolari delle commedie del Goldoni, si ritrovano qui tali e quali, nel loro ambiente naturale, per cui acquistano valore di documenti storici. Parecchi quadri del Longhi sono a Dresda e a Francoforte. Egli fu anche ritrattista; si compiacque della pittura all'aria aperta, con una maniera che pare precorrere quella del Manet. I ritratti del Longhi non sono quadri di costume, ma semplici teste caratteristiche, con tutta la loro personalità. Del pari, fece buoni ritratti, sotto l'impressione colorista del Piazzetta, Jacopo Amigoni (1675-1742).

Fig. 306. Sebastiano Conca. Il traspor dell'Arca Santa. Nap S. Chiara.

Ma un passo più avanti fecero i pittori di vedute, per i quali Venezia finì col divenire il soggetto principale. Accenniamo alla stupenda triade: Canaletto, Guardi, Bellotto. Di questi pittori si può dire che avevano il loro studio in Piazza San Marco, dove alla svelta dipingevano piccole vedute delle cose più singolari di Venezia, ricercatissime dagli stranieri; poi a poco a poco ne fecero in maggiori dimensioni.

Fig. 307. Mattia Preti. Gesù che precipita Satana. Napoli, Museo.

Antonio Canale (1697-1768) detto il Canaletto cominciò con vedute di Roma, ma poi si dedicò unicamente alla sua città. Ritrasse il Canal Grande da tutti i punti più pittoreschi, poi i palazzi, le piazze, le calli, le isole, il porto; il tutto con fedeltà quasi fotografica, e con un senso allora nuovo delle forme architettoniche e della loro connessione esterna. Nei suoi quadri si riflette non soltanto la vita multiforme dell'acqua e della terra, ma anche quella luce che è tutta propria di Venezia, l'ardore del sole, le tenui velature di nebbia, le lievi ombre, il lucicchìo delle acque. Perciò

questa pittura, pure essendo una esatta copia del vero, ha sommo valore d'arte (fig. 309). È molto istruttivo osservare gli stessi soggetti trattati da Francesco Guardi (1712-1792). Questi è un impressionista ed un poeta (fig. 312). Nei suoi dipinti i particolari scompaiono sotto una luce perlacea, riflessa dall'acqua; l'aria è un alternarsi di macchie luminose e oscure, che egli getta qua e là come gli piace. Le giornate che preferisce sono quelle di scirocco. Con macchiette di colore collocate con audacia e abilità in mezzo al balenìo dell'acqua, egli ritrae la vita popolare, i pescatori, i barcaiuoli, le gondole, le vele; è prodigioso il movimento che egli sa dare, procedendo

Fig. 308. Pietro Novelli. S. Benedetto benedice i pani. Monreale, Monastero dei Benedettini.

come un vero impressionista, alle singole figure e alle masse di gente. Fece ottima prova anche in qualche quadro d' interno con scene di fantasia, quale ad es. la Festa delle maschere a Monaco, dove si resta sbalorditi dalla folla delle figure, dalla maravigliosa illuminazione e dalla genialità delle abbreviature.

Bernardo Bellotto (1724-1780), scolaro del Canaletto, è maggior prospettico, ma anche meno vivace del suo maestro (fig. 313). Per la Germania egli ha speciale importanza, perchè dopo qualche anno passato in Lombardia, si trasferì a Varsavia (1738) e poi a Dresda (1746) facendo conoscere ai tedeschi la pittura di architettura. Le sue vedute di Dresda, Pirna, Meissen sono preziosi documenti storici, che ci conservano l'aspetto esterno delle città e dei fiumi, quale era allora.

Con G. B. Tiepolo (1696-1770) la pittura veneziana raggiunge ancora una volta il culmine della grandezza e della potenza drammatica, prima di avviarsi alla fine. Nello stile il Tiepolo ritorna a Paolo Veronese, col quale può stare a paragone anche
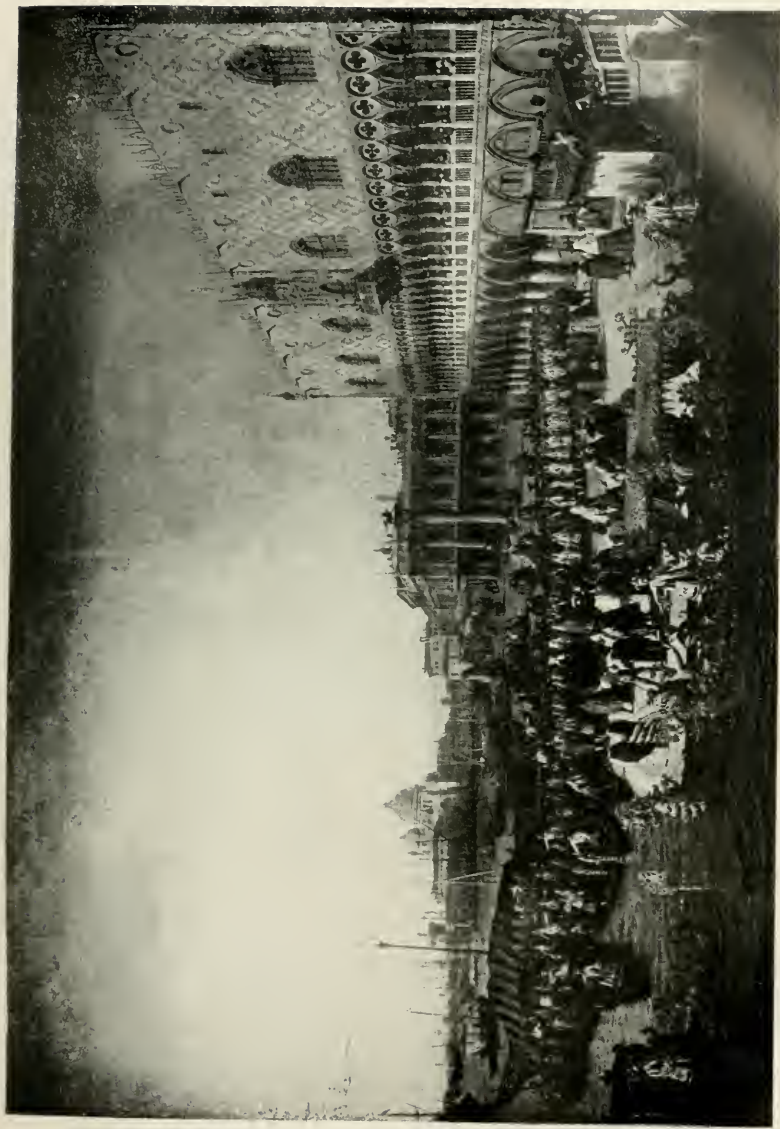
Fig. 309. Canaletto. L'Ambasciatore cesareo s reca alla prima udienza nel palazzo ducale. Milano, Palazzo Sormani.

Fig. 310. Rosalba Carriera. Ritratto di dama. Venezia, Galleria.

per la sovrana fantasia e lo splendore dell'apparato pittorico. Ma a ciò egli aggiunge motivi ed elementi nuovi, che l'antica pittura non conosceva, e le impressioni e i miglioramenti tecnici del suo tempo. Non è esagerazione il dire che nessun artista prima o dopo di lui ebbe del mondo, dell'umanità, della natura e della storia una visione così vasta, nè una uguale facilità, genialità inventiva e personalità nel valersi di questa materia. Egli sa rifare a nuovo i vecchi temi, cento volte trattati, della mitologia, della Bibbia e della storia, dell'ascetismo e del simbolismo barocco, e sempre in forma commovente e drammatica; certi luoghi comuni della tecnica del colore e della luce, grazie al suo energico spirito trasformatore, divengono strumento di manifestazioni affatto nuove. La sua tavolozza, in generale, è quella del rococò delicata e gioconda; ma egli possiede un bianco smagliante, un bruno morbido, una tenerezza di roseo e di azzurro, un giallo chiassoso, che sono privilegio suo e della sua scuola. Soprattutto egli fa maraviglie nei cieli luminosi. Mentre il Padre Andrea Pozzo e altri pittori di nuvole non miravano che all' effetto teatrale e ai giochi

di prospettiva, con le sue grandiose pitture egli sfonda i soffitti, in modo che ci par di vedere il cielo aperto ed infinito, e con arditi espedienti di antenne, colonne, baldacchini, stendardi e gruppi di uomini e di animali trascina dal basso in alto l'occhio dello spettatore.

La produzione pittorica del Tiepolo, anche a tener conto soltanto della celerità dell'esecuzione, è prodigiosa. Le sue grandi pitture murali e di soffitti cominciano con la Caduta di Lucifero nel Palazzo arcivescovile di Vienna (1732), le Nozze di Nettuno e di Venezia nel Palazzo Ducale, la decorazione della Cappella Colleoni a

Fig. 311. Pietro Longhi. La lezione di ballo. Venezia, Regie Gallerie.

Fig. 312. Guardi. Veduta del Canal Grande di Venezia. Milano, Brera.

Fig. 313. Bellotto. La Piazza di S. Marco a Venezia. Roma, Galleria Nazionale.

G. B. TIEPOLO — MADONNA COI SANTI LORENZO E ANTONIO.

Strasburgo, Museo

Bergamo (1733), le dodici sale della Villa Valmarana a Vicenza (1737). Seguono la Glorificazione di S. Simone Stock nella Scuola del Carmine a Venezia (1740) con la Vergine in gloria (fig. 316), la Traslazione della S. Casa di Loreto nella Chiesa degli Scalzi (1743, distrutta nel 1915 da bombe austriache), il Trionfo della Fede e l'Altare di S. M. del Rosario (1747), il Trionfo di Ercole nel Palazzo Canossa a Verona. Questi stupendi lavori gli valsero nel 1750 la chiamata a Würzburg, dove le grandiose architetture di Baldassarre Neumann ebbero dall'arte sua degno compimento. Nel soffitto dello scalone il Tiepolo dipinse le quattro parti del mondo, che rendono omaggio alla Franconia; nella sala imperiale il matrimonio di Federico Barbarossa con Beatrice di Borgogna, e l'investitura del ducato di Franconia al vescovo di Würzburg, nella cappella l'Assunzione di Maria e la Caduta degli Angeli. Ritornato a Venezia nel 1754, dipinse il soffitto di S. Maria della Pietà, e le sale del Palazzo Labia (fig. 315) e del Palazzo Rezzonico. Chiamato poi a Madrid (1761) insieme col Mengs ebbe vastissimo campo a manifestare le sue attitudini alla pittura monumentale, dipingendo nella sala del trono l'Apoteosi della Monarchia, nell'anticamera l'Omaggio delle Provincie, e nella sala delle guardie la Fucina di Vulcano.

Fig. 314. G. B. Piazzetta. L'indovina. Venezia, Galleria.

Questa enorme somma di affreschi non lo distolse dalla pittura di cavalletto; soggetti biblici e storie di Santi (fig. 317), martirii, estasi (tav. VI), assunzioni, ritratti, tutto egli trattò con la sua maravigliosa bravura, e dipinse anche soggetti mitologici e storici, e scenette della vita popolare, dando sempre nuove prove della sua inesauribile vena creatrice, che si compiace di sbalordire lo spettatore con non mai vedute combinazioni di figure umane, animali, architetture, luci e colori, atteggiamenti arditi e scorci veduti dal basso.

Come se tutto ciò fosse poco, il Tiepolo lasciò un documento della sua esuberante potenza creativa in due serie di bellissime incisioni in rame, i « Capricci » (10 fogli) e gli « Scherzi di fantasia » (24 fogli). In essi si manifesta poeta « dell'inconscio ». La sua fervida fantasia era un tesoro inesauribile di composizioni enigmatiche, oscure, truci e affascinanti, di sogni romantici, di accordi derivati da una sfera diversa dall'umana. Egli pare noncurante della vita dello spirito, quale è espressa dalle « teste di carattere » di artisti a lui anteriori; ma se gli si presenta l'occasione, ci fa provare una lieta maraviglia anche in questa forma d'arte. E certi suoi quadri, ad es. Gesù che porta la Croce, nella Chiesa di S. Alvise, sono tra le cose più singolari e originali che si possano vedere a Venezia.

Buon artista fu pure suo figlio Giovanni Domenico (1727-1804), ma pedissequo del padre.

Fig. 315. G. B. Tiepolo. Parete del Palazzo Labia a Venezia.

Fig. 316. G. B. Tiepolo. Vergine in gloria. Venezia, Scuola dei Carmini.

Fig. 317. G. B. Tiepolo. S. Fedele da Sigmaringa e il B. Giuseppe da Leonessa. Parma, Galleria.

Ai Veneziani poi si riattacca il pittore mantovano GIUSEPPE BAZZANI (1690-1769), il cui nome va solo ora liberandosi da un ingiusto oblio. In lui però non manca qualcosa del Rubens. Carattere fantastico acquista interesse anche per la tecnica alquanto vaporosa.

B. SPAGNA.

1. ARCHITETTURA.

Nessun paese più della Spagna era preparato ad accogliere lo stile barocco, il quale nella terra della Inquisizione e dei Gesuiti fu trattato con più indipendenza che altrove, ed ebbe uno sviluppo maraviglioso. La monarchia di Carlo V era avviata alla decadenza, e le condizioni interne erano assai tristi. Nondimeno gli ultimi Absburghesi, i Borboni dopo il 1701, e soprattutto la Chiesa onnipotente non cessarono di offrire agli artisti occasione di lavori nuovi e grandiosi. L'architettura non produsse opere di fama universale, come la pittura e la poesia, ma si mantenne schiettamente spagnuola, e sebbene non sia mancato qualche tentativo di deviarla dalla sua tradizione, conservò il carattere paesano più che in qualsiasi altra regione d'Europa. Di conseguenza, non avremo da parlare soltanto di evoluzione dello stile, ma di singole maniere, quali il «churriguerrismo» e il cosidetto stile piatto.

1. IL BAROCCO si manifesta pienamente, nella prima metà del secolo XVII, come uno sviluppo dello stile Herrera per opera dei fratelli MORA (FRANCESCO, m. 1610, GIOVANNI GOMEZ, m. 1648), i quali per due generazioni, come architetti dello Stato e della Corte, dominarono incontrastati. Il più giovine dei Mora, nella

Fig. 318. Saragozza. Nostra Donna del Pilar, di Francesco Herrera.

Fig. 319. Santiago di Compostella. Cattedrale, del Casas y Novoa.
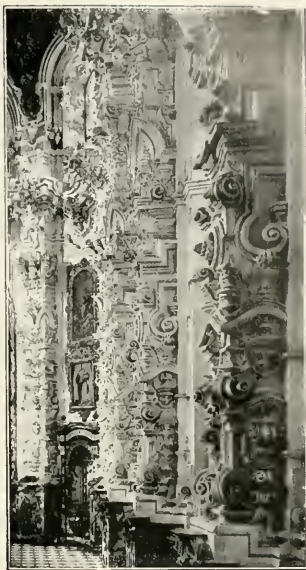
Fig. 320. Granata. Sagrestia della Certosa, di Vazquez e Arevalo.

vastità dei piani e nella eleganza della forma, di cui diede il primo saggio nel Collegio dei Gesuiti a Salamanca, s'ispira già decisamente al barocco. Seguirono genialmente la stessa via il frate Francesco Bautista (S. Isidoro el Real a Madrid, 1620-51) e Filippo Verreios (Chiesa della Passione a Valladolid, 1666-72). Schietto spagnuolo è invece Alonso Cano (1601-67), pittore e scultore, il quale nei suoi ultimi anni si dedicò all'architettura in Granata. La sua opera maggiore, la facciata della Cattedrale, è ideata come un arco trionfale tripartito da masse di rinforzo; ma le colonne sono sostituite da lesene, e i capitelli da cartocci e da targhe sovrapposte; nel concetto fondamentale c'è ancora del gotico. Questa reazione contro gli ordini di colonne e l'apparato classico è anche più evidente nella chiesa della Maddalena della stessa città. Un pittore, Francesco Herrera il giovine, fu autore della Cattedrale di Nostra Donna del Pilar a Saragozza (fig. 318), cominciata nel 1677, vasta mole sopra un piano rettangolare, con basse torri agli angoli, e undici cupole, le quali producono un effetto che ha della moschea, del castello e del convento.

2. Lo stile piatto. — Nelle provincie celtiche del Nord-ovest, senza visibili relazioni con Alonso Cano, dallo stile del vecchio Herrera si formò un « barocco reazionario », che anch'esso abolisce affatto la decorazione classica e gli ornamenti vegetali, cercando l'effetto unicamente nel piano e nella partizione dello spazio. Ne diede il primo esempio Antonio de Andrade (m. 1712) nella chiesa dei Gesuiti a Coruña (1693). Ma la chiesa di San Francesco a Santiago, di Simone Rodriguez, è ancora

ideata con classica semplicità. La sobria bellezza delle volte e delle pareti, di pietra quasi nuda, ricorda l'austerità delle chiese romaniche. Una strana mescolanza dello stile piatto con idee fondamentali gotiche, e con quella esuberanza ornamentale che prese nome dal Churriguerra, si ha nella facciata, tripartita e con due torri laterali, della Cattedrale di Santiago (cominciata nel 1738, fig. 319), del Casas y Novoa; nel piano è lodevole l'euritmia delle linee, ma i particolari sono un ammasso delle più nuove bizzarrie.

3. Il Churriguerrismo. — La passione tutta spagnuola della esuberanza ornamentale, che produsse lo stile plateresco, rivive per opera di Iosè Churriguerra di Salamanca (1650-1723). Nel 1689 egli costruì il catafalco della regina Maria Luisa, che fu come il programma del nuovo stile, al pari del tabernacolo del Bernini in S. Pietro di Roma; opera imitata in innumerevoli altari intagliati in legno. Fece in seguito parecchie magnifiche facciate di chiese, oggi perite; rimane di lui il Palazzo comunale di Salamanca, « opera maestosa, ma nel complesso pesante, e piena di stranezze nei particolari ». Il Churriguerra non si dà pensiero della costruzione; le membrature verticali e orizzontali non gli servono che ad incorniciare ornamenti accumulati a capriccio, con spezzature arbitrarie. Come suole avvenire, gli scolari giunsero alle estreme esagerazioni. È un visibilio di cornici, corone, ghirlande di fiori e di frutti, cartocci, conchiglie, drappeggi, che intontisce lo spettatore, e non ha quasi più nulla dell'architettura. Il portale dell'Ospizio provinciale di Madrid (1722), di Pietro Ribera, sembra il capolavoro di un confettiere; ancora più sfrenatamente pomposi furono i fratelli Narciso e Diego Thomè, nella Università di Toledo, e nel « Trasparente » della Cattedrale (1734). Quest'ultimo fu definito: « un gigantesco musaico dei più rari marmi policromi, con colonne, nicchie, cortine di pietra, santi, angeli e nuvole »; nella forma rasenta il mostruoso. Lo stesso sopraccarico si vede nel transcoro della Cattedrale di Granata; altro esempio di stravaganza è il portone del palazzo San Telmo a Siviglia, dei due Figueroa (1725-75), con colonne a mascheroni che hanno dell'indiano e del messicano. Ma il sommo dell'audacia di cattivo gusto si vede nella sacrestia della Certosa di Granata (fig. 320), di Francesco Emanuele Vazquez e Luigi de Arevalo (1727-64), dove pilastri ed architravi scompaiono sotto una opprimente mascheratura di volute, listelli e cornic accartocciate, che paiono di pasta. Una certa leggiadria si osserva nel palazzo del marchese de Dos Aguas a Valenza; ma gran parte delle membrature e delle cornici è caduta in pezzi.

4. Il classicismo italiano. — Un ritorno alla sobrietà architettonica è dovuto alla Corte borbonica e alle nuove Accademie. Si ricorse dapprima ad Italiani, che trapiantarono a Madrid le ultime forme del barocco romano. Filippo Iuvara tracciò i piani del nuovo Palazzo Reale, che fu eseguito da G. B. Sacchetti (1737-64). Agli stessi architetti è dovuta la maestosa facciata, verso il giardino, del castello di S. Idelfonso. Il parco fu disegnato sul modello di Versailles. Il rifacimento del castello di Aranjuez è tutto di stile francese; anche qui è più bello il parco che l'architettura. Troviamo finalmente uno spagnuolo, il grande Ventura Rodriguez (1717-85), il quale nel barocco intese specialmente gli effetti di spazio, disegnando felicemente corpi centrali elittici; ma nelle forme è povero e senza originalità. Il ritorno al classicismo fu operato da Francesco Sabatini (m. 1797), con uno stile simile a quello che in Germania prese nome dall'architetto C. F. Schinkel, e da Giovanni de Villanueva (m. 1811), autore del Museo del Prado e dell'Osservatorio di Madrid.

5. Le chiese. — Nella patria dei Gesuiti è naturale che da questi procedessero le novità architettoniche. Nelle prime loro costruzioni essi si attennero allo stile del Gesù di Roma, ma con qualche variante; infatti sopra le cappelle laterali, ed anche sopra l'entrata, collocarono tribune, ad uso dei religiosi. Più tardi introdussero un'altra innovazione pratica, cioè un andito tra le cappelle e la navata, ad uso delle processioni, come nelle chiese gotiche. È di questo tipo la chiesa della Madonna a Barcellona; un esempio analogo si ha in Germania nella chiesa di Corte a Dresda. Tuttavia nelle chiese proprie della Compagnia i Gesuiti usarono spesso la cupola, ottenendo così effetti grandiosi, anche in piccolo spazio, come si vede nella chiesa di S. Ignazio a Loyola.

2. LA SCOLTURA.

1. La scoltura in legno dipinto. — Forse anche più che nell'architettura il carattere nazionale spagnuolo si mantenne tenace nella scoltura. Al contrario del resto d'Europa, si continuò a lungo nell'uso tradizionale, con intento realistico, di colorare le statue, per lo più di legno. Contro tale tradizione, che si proponeva di rappresentare al vivo la natura, nulla potè l'esempio della potenza michelangiolesca, e dei nuovi effetti ottenuti dal Bernini. La colorazione doveva produrre addirittura l'illusione del vero, e a ciò si prestarono i più famosi pittori. Francesco Pacheco si vantava di aver trovato una tinta opaca, il vero colore della carnagione. Gli occhi di cristallo e le lagrime di vetro erano di uso generale: mezzi violenti, che nelle chiese spagnuole ripugnano alla nostra vista, avvezza alla freddezza del marmo e della pietra. Si aggiunga che, in conformità dello stile barocco, si preferivano le forti movenze, gli atteggiamenti appassionati, talora sforzati; ciò avveniva più nelle scuole settentrionali, che usavano anche una coloritura opaca e senza garbo, che non nelle meridionali, dove non si trascurava la grazia femminile e la giocondità del colore. Ma nelle cose principali tutte le scuole si equivalgono. I soggetti preferiti sono la Passione, la Deposizione, la Pietà, la Sacra Famiglia; per le statue isolate, per lo più di grandezza naturale, santi nudi, piagati o scorticati, come S. Sebastiano, S. Girolamo ecc., o monaci e monache in estasi, quali S. Francesco, S. Brunone, S. Ignazio. Ma il soggetto trattato più spesso da tutti gli artisti è l'Immacolata Concezione; la Vergine che, col piede appoggiato sulla mezzaluna, circondata da nuvole e da angeli, socchiude umilmente gli occhi, oppure li volge al cielo. È il soggetto tante volte dipinto dal Murillo. Ricorderemo ancora i grandi altari, con storie a rilievo. I soggetti profani, i nudi allegorici e mitologici, sono affatto sconosciuti a questi devoti artisti.

2. Le scuole. — Sedi di quest'arte furono Siviglia e Valladolid, a cui più tardi si aggiunse Murcia. Maestro della scuola settentrionale (Valladolid) è Gregorio Hernandez (m. 1636), il quale presto abbandonò la maniera enfatica del Berruguete, e lavorò con semplicità, naturalezza e profondo sentimento. Le sue opere principali sono nelle chiese e nel Museo di Valladolid; parecchi suoi scolari si trasferirono a Madrid. Il capo della scuola meridionale (Siviglia), Giovanni Martinez Montanez (m. 1649), fu artefice fecondissimo, sia di grandi altari che di singole statue, piene di sentimento (fig. 321). Il celebre tipo andaluso di bellezza femminile fu da lui più volte ritratto nell'Immacolata. La più bella si vede nella Cattedrale di Siviglia. Ma fu anche valente nei soggetti dolorosi, come Gesù crocifisso o che porta la croce, e

nelle figure ascetiche di monaci (fig. 322). I suoi molti scolari, come il figlio Alonso, Pietro Roldan, Alonso Cano, già ricordato come architetto, e Pietro de Mena, scolaro del Cano, si avvicinano al Montañez tanto da confondersi con lui; ma i

Fig. 321. Madonna col Bambino. Statua in legno, del Montañez. Siviglia, Museo.

loro tentativi di esprimere col colore la grazia, la sofferenza, il terrore non sono sempre felici. Uno degli ultimi scolari del Cano, Giuseppe de Mora, conservò la maniera della scuola molto innanzi nel secolo XVIII. Qualche rara volta diede alle sue figure espressioni estatiche, ed usò grandi movenze nei panneggiamenti. Maggiore

vivacità si manifesta nella scuola di Murcia, propaggine di quella di Siviglia; di essa è capo FRANCESCO ZARCILLO Y ALCARAZ (1707-81). Questa scuola, che lavorò nelle provincie a sud-ovest della penisola, si mantenne fedele alla semplicità e alla naturalezza, ma con movenze più forti. Il capolavoro dell'Alcaraz sono i gruppi della Passione nell' « Eremità » di Murcia.

La scoltura in pietra ebbe largo campo nella decorazione architettonica, favorita dallo sfoggio che ne faceva il « churriguerrismo »; artisti come NARCISO THOMÈ, PIETRO RIBERA ed altri, lavorarono tanto in legno che in pietra. Ma nella scoltura

Fig. 322. San Bruno, del Montañez. Siviglia, Museo.

in pietra, adoperata nell'architettura, nei giardini e nei sepolcri, non produssero nulla di originale. Nel dilagare del barocco, che sopraffaceva le singole arti, soltanto la scoltura in legno colorata visse di vita propria, e con onore.

3. LA PITTURA.

Tre sono i fattori determinanti della pittura spagnuola: la Chiesa, la Corte e la Nazione. La Chiesa spagnuola non soltanto fu zelante promotrice dell'arte, ma le segnò la via e diede agli artisti, in massima parte, il modo di pensare e di sentire. La tendenza dell'arte spagnuola all'estasi e all'ascetismo procede di qui; i soggetti tratti dalle leggende dei Santi furono quasi imposti dalla Chiesa, tanto che nella

pittura spagnuola la Sacra Scrittura è sopraffatta dalla leggenda. La Corte favorì i ritrattisti. Dall'indole nazionale finalmente i pittori ebbero in dono il senso della verità che va oltre la superficie, il superbo sentimento della nazionalità dell'arte, onde per loro la Spagna fu tutto il mondo, e da essa trassero con mirabile schiettezza anche le figure leggendarie ed eroiche. L'ardore del sentimento, talora dissimulato, e un certo che di impetuoso e primitivo sono doti singolari della pittura spagnuola.

Fig. 323. S. Ermenegildo, di Francesco Herrera il vecchio. Siviglia, Museo

1. Movimento di transizione. — La prima ad affrancarsi dalla maniera impacciata, e a produrre maestri originali, è la scuola di Siviglia. In essa primeggia Giovanni de la Roelas (1558 o 1560-1625), che fu unicamente pittore di Santi. Egli fu anche il primo che diede la vera espressione all'Immacolata, la Madonna spagnuola per eccellenza; nella Battaglia di Clavijo (Cattedrale di Siviglia), dove si vede S. Giacomo che fa impeto contro l'esercito dei Mori, egli trasfuse tutto lo spirito delle Crociate; nella Morte di S. Isidoro (Siviglia, S. Isidoro) rappresentò al vivo il monachismo. Inoltre sentì molto bene il valore del chiaroscuro. Più ardito procedette per nuove vie Francesco Herrera il vecchio (1576-1656, fig. 323), ma nelle ultime sue opere — egli dipinse anche a fresco — cadde nell'abuso di forme violente, quasi sel-

vagge. Fuori di Spagna non c'è di lui che un solo grande quadro, cioè il S. Basilio del Louvre, opera di grande effetto per il forte contrasto tra le cupe figure dei monaci e l'ardente entusiasmo del Santo. FRANCESCO PACHECO (1571-1654) più che come pittore ebbe fama come scrittore d'arte (L'arte della pittura), e per essere stato il secondo maestro e lo suocero del Velasquez.

2. IL GRECO. — Toledo sollevò a grandi onori un singolarissimo straniero, DOMENICO THEOTOCOPULI (1548 circa -1614), detto il GRECO. Nativo di Creta, venne giovanissimo a Venezia; scolaro di Tiziano e collega del Veronese e del Tintoretto imparò da loro lo stile largo, la scioltezza della composizione, la vivacità del colore,

Fig. 324. La guarigione del cieco, del Greco. Parma, Galleria.

i giuochi di luce (fig. 324), qualità e caratteri che egli esagerò, formandosi una maniera che lo distingue da ogni altro pittore. A Parma studiò il chiaroscuro del Correggio; a Roma gareggiò coi manieristi, ambizioso di conquistare il primato. Ma soltanto a Toledo trovò l'ambiente fatto per lui. I superbi e accigliati cavalieri, le dame snelle e leggiadre come fiori, i monaci fanatici, gli asceti e i visionarii, lo splendore violento e abbagliante delle chiese, formarono il suo mondo di idee e di figure (figg. 325 e 326). Non si comprende l'alto grado di verità dei suoi personaggi emaciati e spettrali, dei suoi colori infocati, delle sue luci violente, se non ci trasportiamo con la fantasia nella luce crepuscolare delle chiese, tra i molteplici bagliori dell'oro, del diaspro, del marmo nero e delle candele, tra il fumo dell'incenso e il mormorio delle preghiere. I suoi primi lavori, l'Assunzione di Maria, per la chiesa di S. Domenico, e la Spogliazione di Gesù (*el Espolio*, 1579) suscitarono grande ammirazione. Toledo riconobbe in lui il suo profeta. Seguirono tosto le commissioni, anche per la decorazione d'intiere chiese, e durarono fin ch'egli ebbe vita. Un'opera di effetto straordinario è il Seppellimento del conte Orgaz, nella chiesa di S. Tommaso (1584): a sinistra di chi guarda e in alto le figure sono altrettanti ritratti del defunto, nelle sue

Fig. 325. Il seppellimento del conte d'Orgaz, del Greco (parte inferiore). Toledo, chiesa di S. Tommaso.

varie età (fig. 325); domina il tutto una visione celeste. Di qui comincia, nei quadri biblici e leggendari del Greco, l'esaltazione spirituale; sono apparizioni soprannaturali, ombre verdi o di un grigio cadaverico, audaci accordi di giallo aranciato e di verdolino, di azzurro freddo e di rosso ardente, avvolti come in un velo di fumo e inondati di una luce scialba, senza transizioni. S. Maurizio coi suoi compagni, lo

Fig. 326. Il sogno di Filippo II, del Greco. Escorial.

strano e fantastico sogno di Filippo II nell'Escoriale (fig. 326), il Battesimo di Gesù, la Crocifissione e la Resurrezione al Prado, Gesù che si congeda dalla Madre nella chiesa di S. Paolo, le storie di S. Francesco nella chiesa di S. Giuseppe, gli Apostoli nella Cattedrale, il Battesimo di Gesù e l'Adorazione dei Pastori nella Galleria Nazionale di Roma, ci mostrano l'immaginazione sovraeccitata del Maestro. Nelle opere della sua vecchiaia (dal 1604 in poi), quali l'Assunta nella chiesa di S. Vincenzo Martire e il Battesimo di Gesù nell'*Hospital de afuera* a Toledo, le figure quasi spiritate si levano come fiaccole verso il cielo, si sente la bramosia appassio-

nata del Greco, che vorrebbe dare alla pittura una forma d'espressione affatto nuova e violenta. Non si può non ammirare l'impeto travolgente della composizione, e certi effetti di colore e di luce che hanno del prodigioso. Non meno originali e maravigliosi sono i suoi ritratti, di monaci, prelati e grandi di Spagna; figure austere e fredde, come di anime rigorosamente chiuse in sè stesse. L'operosità del Greco (fig. 327) fu incredibile; si occupò anche di scoltura, e morendo lasciò centodiciassette quadri invenduti. Essendo anche uomo di cultura non comune in un artista, la sua casa divenne il convegno delle persone più intelligenti di Toledo, e la sua morte fu molto compianta. Senza dubbio egli penetrò nell'intimo della religiosità spagnuola,

Fig. 327. Autoritratto del Greco. Museo del Prado.

ed ebbe profonda influenza sui suoi contemporanei. Per lungo tempo quasi dimenticato, ai nostri giorni fu restituito nella meritata considerazione. Si volle vedere in lui il precursore dei moderni impressionisti, il primo dei pittori della luce. In ciò egli si avvicina al sommo tra i maestri del barocco spagnuolo, al Velasquez, il quale però, nel modo di sentire la natura e nella mentalità, fu l'opposto di lui.

3. Velasquez. — L'educazione artistica di Diego de Silva y Velasquez (1599-1660) somiglia a quella del Rubens. Come il Rubens fu scolaro di due artisti diversissimi, il van Noort ed Ottone van Been, così il Velasquez imparò l'arte prima dall'Herrera e poi dal Pacheco. Ma forse appunto per questo egli non fu scolaro nè dell'uno nè dell'altro. Nei suoi primi lavori, finchè rimase a Siviglia, trattò vari soggetti. Dipinse, come già si usava da qualche tempo, parecchi dei cosidetti *bodegoncillos*, cioè cucine e botteghe, e scene e figure della vita popolare. In tali quadri sono ritratti con cura speciale gli arredi domestici e le cose mangerecce. Il più celebre tra i suoi

VELASQUEZ — L'INFANTE MARGHERITA.

Madrid, Museo

quadri di questo genere è l'Acquaiuolo (Londra, Apsleyhouse). Un acquaiolo (*aguador*) porge a un ragazzo un bicchiere pieno; un uomo maturo, che si vede tra le due figure principali, è in atto di bere. In questi lavori già appare la dote principale del Velasquez, cioè l'occhio infallibile nel percepire la realtà. Questa dote singolare egli conservò fino all' ultimo, e a poco a poco vi aggiunse una maravigliosa padronanza della luce.

Fig. 328. Il duca di Olivares, del Velasquez. Madrid.

Chiamato a Corte nel 1623 da Filippo IV, fu occupato specialmente a dipingere ritratti. Come ritrattista il Velasquez rivelò tutta la sua potenza artistica, ed uguagliò i grandi maestri italiani e fiamminghi, sebbene alle persone che dovette ritrarre mancasse per lo più l'attrattiva della bellezza, ed anzi alcune, come i buffoni e i nani che la Corte teneva per sollazzo, fossero brutte e deformi. Eppure il Velasquez col suo disegno, con la sua potente percezione della realtà, col colorito non artifiziato, ma di sorprendente naturalezza specialmente nelle carnagioni, seppe superare questa difficoltà. Egli ritrasse tutta la famiglia reale, fino ai piccoli principini (Tav. VII),

e anche i buffoni e i nani. Tra gli altri ritratti i più celebri sono quello d'Innocenzo X, da lui dipinto nel 1649, durante il suo secondo soggiorno a Roma (Galleria Doria), i ritratti del duca Olivares (Madrid, fig. 328) e del cardinal Borgia (Galleria Städel, Francoforte), la « Dama del ventaglio » (Galleria Hertford, Londra), stu-

Fig. 329. Il Velasquez ritrae l'Infanta Margherita e le damigelle (« Las Meninas »). Madrid, Prado.

pendo tipo di bellezza spagnuola, e il ritratto di una donna, che si crede sia la moglie del Maestro, nel Museo di Berlino. Nei ritratti in gruppo si manifestano altri meriti del Velasquez, cioè l'ingegnosa composizione, la sapiente prospettiva aerea e il chiaroscuro. Il digradare dei colori nei piani sui quali sono disposte a varie distanze dall'occhio le figure, i superbi effetti pittorici ricavati dalla luce che cade da diverse parti, sono pregi di un artista veramente sovrano. Tra i ritratti in gruppo merita

speciale menzione quello delle Damigelle d'onore, « *las Meninas* », nella Galleria del Prado a Madrid (fig. 329). Sul davanti di una sala ampia e profonda vediamo il Velasquez al cavalletto. Egli guarda il gruppo che gli sta a sinistra, e specialmente l'Infanta Maria Margherita, alla quale una damigella porge un bicchier d'acqua. A destra stanno un nano, una nana e un grosso cane, più indietro una dama di Corte, e nell'ultimo piano un cavaliere che apre una porta. Il quadro è del 1656. Nello stesso Museo si ammirano del Velasquez le Filatrici, quadro di effetto anche più potente (fig. 330). Nel primo ambiente, che è una camera scarsamente illuminata, vediamo cinque

Fig. 330. Le filatrici, del Velasquez. Madrid, Prado.

popolane intente a filare e dipanare; una grande apertura dà adito a un'altra camera luminosa, dove alcune dame stanno esaminando un arazzo a vari colori. Questo è un esempio della maestria del Velasquez nel chiaroscuro degli ambienti chiusi. Come egli sapesse ritrarre la piena luce all'aria aperta si vede in un altro suo dipinto alquanto anteriore, il cosidetto « Quadro delle lance », che rappresenta la resa della città di Breda al generale spagnuolo Ambrogio Spinola (fig. 331). A destra della figura principale c'è un drappello di lancieri spagnuoli (donde il nome del quadro); a sinistra un altro di soldati olandesi, dalle figure variamente espressive e caratteristiche.

Benchè due volte venisse in Italia, sia nelle idee che nella forma il Velasquez rimase un artista schiettamente spagnuolo. Ciò si vede meglio che altrove nei suoi quadri di soggetto classico. Agli Dei greci egli toglie ogni tratto ideale, e li trasporta

nella sua patria. Come lo Shakespeare, scrivendo Troilo e Cressida, non ebbe in animo di contrapporsi ad Omero, ma a coloro che lo falsificavano, così il Caravaggio e Rembrandt umanizzarono a modo loro l'Olimpo. Similmente il Velasquez ci presenta Apollo, entrato nella fumosa officina dove Vulcano è intento al suo faticoso lavoro, per raccontargli le prodezze extra-coniugali di Venere; i Ciclopi apprendono con molto interesse le scappatelle della moglie del loro padrone. È tutto l'opposto della graziosa descrizione che Omero ci fa dell'inestinguibile riso degli Dei immortali, e

Fig. 331. La resa di Breda, del Velasquez. Madrid, Prado.

delle scene d'amore del Mantegna e del Perugino. Non meno rozzo e schiettamente contadinesco è il Bacco di Madrid, detto anche, con vocabolo più proprio, « *los borrachos* » (i beoni). Ce n'è una copia antica a Napoli. Esso figura un'allegra brigata alla quale presiede un bel giovinotto seminudo, ossia il vincitore nella gara del bere, applaudito dai compagni e premiato con una corona d'edera. Più dignitosa è la sua Venere (oggi a Londra), bella donna nuda che giace volgendo il dorso allo spettatore, e guardandosi nello specchio offertole da Cupido. È un che di mezzo tra Giorgione e il Goya. Non ha più il carattere religioso della Venere giorgionesca, ma non è ancora un nudo da gabinetto, come lo avrebbe fatto un pittore del rococò. Nella produzione del Velasquez non mancano i quadri di soggetto religioso. La Coronazione

di Maria e il Crocifisso (l'una e l'altra a Madrid) sono due opere solenni e profondamente commoventi. Anche dopo aver veduto centinaia di quadri di quest'ultimo soggetto, l'espressione della testa reclinata di Gesù, in parte nascosta dai capelli, rimane indimenticabile.

Il Velasquez dipinse anche caccie e paesaggi. In questi, nonostante la diversità dell'ambiente e la singolarità del suo genio, egli ricorda gli Olandesi e i Fiamminghi, sia nell'esatta percezione della natura che nella prevalenza degli effetti di colore. Nessuno degli antichi maestri esercitò sugli artisti moderni così forte influenza come questo spagnuolo. Ma i suoi insigni pregi come pittore, sebbene in fondo siano un prodotto del carattere nazionale spagnuolo, hanno così salde radici nell'indole sua individuale, che nessuno li potè ereditare. L'artista che passa per il migliore dei suoi scolari, GIOVANNI DE PAREJA, già schiavo del Velasquez, nel suo più celebre quadro

Fig. 332. Veduta di Saragozza, del Mazo, con figure del Velasquez. Madrid, Prado.

la Vocazione di S. Matteo (Madrid), dimostra di possedere un fresco senso della realtà e un colorito vigoroso; ma non può dirsi che egli si sia appropriata l'arte del Maestro. Più felice imitatore del Velasquez sembra a noi GIOVANNI BATTISTA MARTINEZ DEL MAZO (1612 circa - 1667), che ne sposò la figlia. Il suo vero capolavoro è la veduta di Saragozza (Museo del Prado), con figure di mano del Velasquez (fig. 332). Egli lavorò nello studio dello suocero, adoperando lo stesso materiale e gli stessi modelli, e visse in comunione artistica con lui, perciò non è maraviglia che il suo quadro « La famiglia del pittore », nella Galleria di Vienna, e parecchi altri suoi dipinti siano stati per lungo tempo attribuiti al Velasquez. Ma a dir vero, dello stile del Maestro egli non si appropriò che le esteriorità.

Nell'altro grande maestro della scuola di Siviglia, FRANCESCO ZURBARAN (1598-1662) si manifesta soprattutto una austera idea religiosa. Il suo capolavoro è la Glorificazione di S. Tommaso d'Aquino, nel Museo Provinciale di Siviglia. Nonostante il realismo esteriore, l'indole quasi monastica dello Zurbaran appare nella esaltazione

estatica delle figure e nel chiaroscuro evanescente del colorito. I suoi quadri di S. Tommaso d'Aquino, a Berlino, e di S. Bonaventura, a Dresda (fig. 333), sono degni d'ammirazione per la severità monumentale, per l'assenza di ogni lenocinio inteso a piacere allo spettatore e per l'intonazione generale, che è quale veramente si ri-

Fig. 333. S. Bonaventura eletto papa, dello Zurbaran. Dresda, Galleria.

chiede nella pittura sacra. Sono pregevoli anche le sue figure singole in piedi, a Genova e a Strasburgo. Sentimento più mite e maggiore morbidezza di forme appaiono nei quadri del già nominato Alonso Cano (1601-67), specialmente nelle Madonne della Cattedrale di Malaga e del Museo del Prado (fig. 334). Ma il suo San Giovanni in Patmo e il Cristo portato dagli Angeli rivelano già un principio di esaurimento della fantasia nazionale. Queste figure somigliano al tipo medio, di carattere lirico, preferito nel secolo XVII; non sono l'affermazione di una potente

B. E. MURILLO — GESÙ E S. GIOVANNI DETTI «I BAMBINI DELLA CONCHIGLIA»

Madrid, Prado.

personalità. Anche la S. Agnese di Berlino è un saggio dello stile morbido e femmineo di questo pittore.

4. Murillo. — Popolarissimo tra i pittori spagnuoli è il Maestro della scuola di Siviglia, Bartolomeo Stefano Murillo (1618-82). In Germania egli è notissimo ed apprezzato, specialmente per i suoi « Monelli sivigliani » (fig. 335) della Galleria di Monaco. Ma di tali soggetti di strada ne dipinse pochi, e la più parte in gioventù. Il

Fig. 334. La Madonna della stella, di Alonso Cano. Madrid, Prado.

Murillo è principalmente pittore di soggetti religiosi, che sono anche i suoi capolavori (Tav. VIII). In questi egli non si discostò dal naturalismo, anzi vi aggiunse una certa freschezza popolaresca. Ciò si vede in parecchie sue Sacre Famiglie, concepite in un modo genialmente borghese, che ricorda i Fiamminghi (fig. 336), nella Cucina degli Angeli (Louvre), dove alcuni Angeli attendono al lavoro in luogo del frate cuoco che è stato rapito in estasi, nel cosidetto Sogno, cioè il Miracolo della neve di S. Maria Maggiore, soggetto già dipinto da Masolino e dal Grünewald, e anche

nei suoi grandi quadri storico-religiosi. Nel Miracolo di Mosè che fa zampillar l'acqua dalla roccia (Convento della Carità di Siviglia) è mirabile l'effetto artistico delle persone e degli animali, ritratti al vivo, che si affrettano per arrivare più presto al desiderato refrigerio (fig. 338). Similmente nel quadro di S. Diego che dispensa elemosine (Accademia di S. Ferdinando, Madrid) sono figure mirabilmente caratteristiche i pezzenti e gli storpi che si accalcano intorno al Santo. L'ingenuo naturalismo del Murillo non rifugge dal brutto e schifoso; vedasi ad esempio il quadro di S. Eli-

Fig. 335. I giuocatori di dadi, del Murillo. Monaco.

sabetta che lava la testa a un ragazzo tignoso (Madrid, Accademia di S. Ferdinando). In ambo i quadri citati il brutto è compensato dal colorito e dal sapiente contrasto tra il freddo tono argenteo col quale sono dipinti i Santi e le cose prossime ad essi, e la forte luce che illumina i gruppi di figure popolari. Ma il Murillo si rivela pittore insuperabile in altri elementi della fantasia nazionale, cioè la sensualità appassionata posta al servizio della religione, e l'estrema esaltazione del sentimento nel trattare i misteri della chiesa. Queste tendenze appaiono in molte visioni ed estasi: S. Francesco che accoglie amorosamente tra le braccia il Crocifisso, S. Antonio che stando in ginocchio vede il Bambino in una gloria d'Angeli (Cattedrale di Siviglia),

Fig. 336. Il riposo in Egitto, del Murillo. Pietrogrado.

S. Antonio col Bambino in braccio (Berlino, fig. 337). Nelle cosidette Concezioni il Murillo rappresenta la bellezza sublimata della Sposa celeste; in esse è simboleggiato il dogma dell'Immacolata Concezione; la Madonna, in una gloria d'Angeli, e in atteggiamento estatico, ascende al Cielo. Nelle migliori tra queste Concezioni (Museo di

Fig. 337. S. Antonio col Bambino, del Murillo. Berlino.

Fig. 338. Il Miracolo di Mosè, del Murillo. Siviglia, Convento della Carità,

Madrid, Eremitaggio di Pietroburgo, Louvre, fig. 339) il Maestro ottiene effetti prodigiosi sfumando i contorni ed usando, insieme con la massima luminosità, tinte delicatissime e leggermente tremule. In tutto il mondo il Murillo è popolare ed ammi-

Fig. 339. Immacolata, del Murillo. Parigi, Louvre.

rato per le sue leggiadrissime figure di angeli e di angioletti, che scherzano e ridono fanciullescamente; in esse egli rivela un vivo senso di religione.

La vita del Murillo fu semplicissima. Ad eccezione di un non lungo soggiorno

a Madrid, dove fu chiamato dal Velasquez, e studiò i grandi Italiani e Fiamminghi, visse operosissimo a Siviglia; la sua produttività, specialmente negli ultimi tempi, lo condusse talora a lavorare in modo alquanto frettoloso.

5. Goya. — Francesco Goya y Lucientes (1746-1828), che risvegliò da un lungo letargo la pittura spagnuola, è una figura piena di stranezze e di contrasti. Imperioso, caparbio, appassionato, vero contadino andaluso, dovette forzare la propria indole per imparare le finezze della pittura e la perfezione tecnica. Di professione

Fig. 340. La Vendemmia, del Goya. Madrid, Prado.

pittore di Chiesa e di Corte, rimase nel suo intimo un popolano di idee radicali, scettico e irriverente; per l'educazione artistica uno degli ultimi epigoni del rococò, vide i tempi procellosi travolgere le vecchie forme di cultura, e contribuì egli stesso più d'ogni altro a sovvertire gli antichi valori artistici; dominato, quasi sgomentato da ciò che vedeva intorno a sè, dallo spettacolo del mondo che volgeva al peggio, e dalle sempre più truci creazioni della sua fantasia, egli si sentiva stimolato dal suo genio artistico a raggiungere l'estremo limite dell'espressione pittorica. Egli precorre di gran lunga il suo tempo, ed è lo scopritore di un mondo nuovo, dove,

341. Fig. 3 maggio 1808 o la fucilazione dei ribelli, del Goya. Madrid, Prado.

dopo mezzo secolo di obiivione, fu a sua volta riscoperto dagli impressionisti francesi, che lo salutarono maestro e precursore. Sopra l'abisso che divide due secoli, egli è il solo che gettò il ponte che li collega, « ultimo degli antichi maestri, e primo dei moderni ». La sua produzione, in una vita lunga e indefessamente operosa come quella del Goethe, è vastissima, ma molto disuguale. Certe sue cose hanno del rozzo e del barbarico, altre sono pedestri e mediocri, o poco meno che disgustose; ma altre sono mirabilmente belle ed efficaci.

Il Goya nominò come suoi maestri il Velasquez e Rembrandt, del quale conobbe certamente le stampe e i disegni, ma pochissimi quadri. Dal Velasquez derivò la sincera visione della vita, del colore e della luce. Non accennò invece, menomamente, al Mengs e al Tiepolo, coi quali lavorò a Madrid nella sua gioventù. Eppure, dal Tiepolo trasse il colorito lieto, smagliante, a volte chiassoso, che egli talora innalza di tono, creando più forti contrasti, e il Mengs, che allora dirigeva la regia arazzeria di Madrid, gli procurò i primi lavori, confacenti al suo genio.

Sia per i pregi pittorici, che per il soggetto, e più ancora per la conoscenza dell'evoluzione artistica del Maestro, assai più che gli affreschi da lui dipinti in varie chiese dal 1771 in poi, hanno importanza per noi i cartoni da lui eseguiti per l'arazzeria. Quanto al soggetto, sono puro rococò, ma veduto da uno spagnuolo: giuochi, balli, amoretti, lavori campestri (fig. 340), passeggiate, serenate, eleganti signori, ragazze procaci, lavandaie, toreros, merciaiuoli, mendicanti. Il colorito è vivace e chiassoso, oltre ogni esempio dei Francesi e dei Veneziani; di una giocondità che diremmo rusticana, se non fosse anche mirabilmente intonata alla chiarezza del cielo. Vedendo l'effetto dei suoi cartoni tradotti in arazzi, il Goya sviluppò la sua maniera che divenne sempre più larga, con potenti risultati pittorici. Ciò appare anche nei suoi quadri di cavalletto di questo periodo, nei quali trattò soggetti lieti, come la bellissima « Romeria de San Isidoro », baldorie carnevalesche (la « Sepoltura della sardella »), processioni, scampagnate, ecc. Ma si vedono pure apparire i primi accenni a soggetti tetri e spettrali, quali il Sabbato delle streghe, la Processione dei Flagellanti, il Manicomio, ecc.

Nel 1788, dopo l'avvento al trono del balordo Carlo IV e della viziosa Luisa di Parma, la pittura del Goya si volge decisamente al satirico. I quadri nei quali egli dipinse questi sovrani rivelano l' odio e il disprezzo; non si può immaginare una irrisione della monarchia, che sia più spietata dello spettrale gruppo della regina Luisa con le sue dame. Anche le corride di tori, le scene di manicomio e di tortura, per lui sono documenti della suggestione delle masse. Aggiungiamo gli Appestati nelle corsie dell'ospedale, e i Banditi nelle caverne. Gli orrori della guerra del 1808. Egli non è uno spettatore indifferente, o un entusiasta degli eroi e delle vittorie; ciò che lo commuove sono le atrocità, la disperazione, l'ansia della povera gente che vive dietro la linea di combattimento. I suoi grandi quadri « la Fucilazione dei ribelli » (fig. 341) e la « Preparazione delle polveri » e la serie di acqueforti « *Desastros de la guerra* » sono una veemente accusa contro l'umanità. Tuttavia egli ritorna qualche volta alle ispirazioni gioconde di altri tempi, nella allegra e procace « Acquaiola », nell' « Arrotino », nella « *Maja al balcone* » e nelle altre due « Majas », una nuda e l'altra vestita. Nel 1815, con Ferdinando VI, tornò ad imperversare nella Spagna la più cupa reazione, che fece rivivere l'Inquisizione del medio evo; il vecchio maestro fu costretto ad espatriare (1822), e morì nel 1828 a Bordeaux. Negli ultimi

Fig. 342. Acquaforte, del Goya. Dai « Proverbios »

anni essendo afflitto da sordità, la sua selvatichezza divenne sempre più strana; nelle pitture murali della casa dove abitava, in campagna, si compiacque di rappresentare ogni sorta di orrori e di atrocità.

I ritratti del Goya hanno sempre qualche cosa di strano. L'atteggiamento rigidamente spagnolesco, i piedi divergenti, le facce verticali sono caratteri dei ritratti dei primi tempi; le donne sono pallide, esangui, coi capelli allentati, vestite di leggere mussoline e di pizzi (fig. 343). Una pennellata più vigorosa sulla capigliatura, sulla cintura, sui nastri, e il ritratto è finito. Circa il 1790 egli ha imparato a comprendere il soggetto, a produrre l'illusione del vero, a dare aria al dipinto. Suoi capolavori di questo tempo sono la famiglia del duca d'Ossuna, la duchessa d'Alba, sua amica, il gesuita

Fig. 343. Donna Antonia Zarate, del Goya. Madrid, Prado.

Llorente, la bella « moglie del libraio ». Quando lo spirito del suo modello gli va a genio, come in certi ritratti a mezzo busto, egli raggiunge quasi la penetrante perspicacia di Rembrandt; citiamo ad esempio i ritratti del suo cognato Bayen, dello zio cieco Paquete, di un ufficiale degli usseri del 1815, della signora Cean Bermudez.

Ma del Goya non si può avere una conoscenza compiuta se non si vedono le acqueforti. Seguendo l'esempio del Tiepolo, egli cominciò con 83 fogli di « Caprichos » eseguiti dal 1794 al 1798. Sono per lo più tetre visioni di miserie, vaneggiamenti, mostruosità, quali le orribili vecchie, che hanno più del bestiale che dell'umano. Su questa via egli proseguì, inventando cose sempre più raccapriccianti e diaboliche, coi « Sueños » o « Proverbios » (1815, 21 fogli; fig. 342). Nella » Tauromaquia » (53 fogli, 1808-1815) ritrasse lo spettacolo prediletto dagli Spagnuoli; nei « De-

sastros de la guerra» (1810-1820, 82 fogli) gli orrori e le atrocità della guerra nella Spagna invasa dai Francesi. In queste acqueforti il Goya si serve di una tecnica affatto diversa da quella di Rembrandt e del Tiepolo; adopera largamente l'acquatinta nei fondi, dai quali le singole figure si staccano con evidenza plastica. L'abbondanza delle trovate geniali, la profondità delle idee, la forza dell'ironia, attestano quanto l'anima del Goya partecipasse, non soltanto alle tristi sorti della sua patria, ma anche al doloroso dissidio psicologico di quell'età di transizione, nella quale si veniva formando l'uomo moderno.

C. FRANCIA.

1. L'ARCHITETTURA.

Nel secolo XVII la Francia divenne la potenza preponderante in Europa. Come nell'età di Luigi XIV, nella politica, nella cultura, nel gusto, nella poesia, nei costumi, essa si era a poco a poco affrancata dal predominio dell'Italia, così dallo stile barocco pervenne a foggiare uno stile aulico tutto francese che fu imitato da tutta l'Europa, e nella sua ulteriore elaborazione, il rococò, apparve addirittura come uno stile affatto nuovo. Nel valersi delle forme divenute ormai universali i Francesi ebbero due meriti. Il primo è la padronanza razionale e scientifica dei problemi architettonici; in nessun paese e in nessun tempo si scrisse e si discusse di architettura come in Francia dal 1650 al 1750; nessun popolo studiò il barocco italiano con maggior senso critico che i Francesi, i quali seppero anche risalire alle schiette fonti dell'antichità. Il secondo merito è l'aver tenuto conto della decorosa comodità e dell'utilità dell'interno degli edifizi. Il palazzo italiano in molti casi è una costruzione di parata; al contrario i Francesi pensarono in primo luogo alle esigenze dell'abitazione, ideando una serie di camere che per ubicazione, grandezza, arredamento e collegamento corrispondessero alle necessità e comodità quotidiane. Essi stabilirono un vero sistema scientifico per soddisfare alle esigenze del buon gusto, della raffinata agiatezza, del decoro personale e del cerimoniale. Merita di essere particolarmente studiato l'*hôtel* della marchesa di Rambouillet (metà del secolo XVIII), dove si vede come nell'architettura le esigenze della gran dama avessero importanza non minore di quelle del gran signore. Divenne consuetudine, che le doppie fughe di camere del palazzo (camera da letto, gabinetto, *boudoir*, salottino, anticamera) comunicassero con le sale di uso comune (sala da pranzo, salone). Di conseguenza gli architetti francesi curarono soprattutto la disposizione e la decorazione dell'interno. Fu anzi buona norma attenersi alla massima semplicità all'esterno. al più largheggiando alquanto negli ornati nella facciata verso il giardino.

I Francesi distinguono le loro epoche artistiche col nome dei loro re: Stile Luigi XIII (inizi del barocco) 1623-43; Luigi XIV (pienezza del barocco) 1643-1715; Reggenza (inizi del rococò) 1715-23 o 1735; Luigi XV (pienezza del rococò) 1735-70.

1. Lo stile Luigi XIII, 1623-43. — Giacomo Lemercier (1585-1664), discepolo di Salomone Debrosse, indi perfezionatosi in Italia, protetto dal Richelieu, e dal 1618 architetto del Re, proseguì dapprima, secondo i concetti del Lescot, la fabbrica del Louvre; in seguito costruì il primo nucleo di un nuovo castello di caccia, divenuto poi la celebre reggia di Versailles (fig. 344). In questo egli si mantenne

sostanzialmente fedele allo stile del Rinascimento; ma nella sua chiesa della Sorbona già appare la transizione al barocco. Essa è a crociera e a cupola, di ottimo effetto esterno e internamente severa; la facciata è una variante di quella di S. Susanna a Roma; la callotta esterna della cupola è molto sopraelevata, e tuttora per la maggior parte in legno. A LUIGI LE VAU (1612-1670) e a PIETRO LEMUET (1591-1669) si deve il nuovo tipo di castello senza ali, di cui l'esemplare più evidente è quello di Vaux-le-Vicomte presso Melun (1643): sull'asse mediano uno scalone e una grande sala ovale aperta sul giardino; ai due lati due file di camere appropriate al loro uso e disposte molto ingegnosamente. Il castello e il parco, prima opera del Le Nôtre, piacquero sommamente a Luigi XV, che si propose di imitarli più in grande a Versailles. Il Le Vau è anche autore di molti palazzi in città, del padiglione Marsan e del padiglione di Flora alle Tuileries; al Louvre condusse a termine le due ali longitudinali ed eseguì tutta l'ala orientale; per non alterare l'opera dei suoi prede-

Fig. 344. Versailles. Cortile di marmo, di Lemercier e Levau.

cessori non applicò i «grandi ordini» che nel padiglione mediano meridionale. Concetto nuovo e geniale fu quello di formare con la facciata del Collegio Mazarino, oggi sede dell'Istituto di Francia (1660), una piazza semicircolare, dominata dalla cupola centrale. Intanto Luigi XIV aveva deciso di ampliare Versailles, conservando l'antico ritrovo di caccia. Il Le Vau si accinse alla grande opera nel 1661, cominciando con l'ampliare e sviluppare il nucleo dell'edifizio. In questa nuova forma, a giudicare da vedute che ne rimangono, Versailles doveva essere un bello e piacevole complesso di fabbriche, non troppo strettamente collegate, di stile francese all'esterno e di stile italiano verso il giardino, dove due ali coi «grandi ordini» chiudevano una terrazza. Dopo la morte del Le Vau il lavoro fu proseguito, sui suoi disegni, dal suo scolaro FRANCESCO DORBAY; ma le nuove fabbriche presto assunsero proporzioni enormi, a scapito della bellezza complessiva e di molti particolari.

Artista di merito superiore al Lemuet, che fu più che altro un teorico, è FRANCESCO MANSART (1598-1666), nel quale si manifesta ancora una volta il semplice e puro senso architettonico del Rinascimento. Il suo capolavoro, nell'architettura civile, è il castello di Maisons-sur-Seine, imitazione perfezionata di quello di Vaux-le-Vi-

conte; il piano è elegantissimo; i tetti ripidi e gli alti camini dànno all'edifizio un aspetto severo e tutto francese. In altri castelli e palazzi in città il Mansart usò spesso interrompere la linea del tetto con quegli abbaini a cui rimase il suo nome (*mansardes*). Nel 1645 cominciò la chiesa abbaziale di Val-de-Grâce a Parigi, a tre absidi, con cupola e grande navata; l'esterno è di effetto armonico e pittoresco. Ma essendo uomo avverso alla cortigianeria, presto gli fu sostituito nella direzione del lavoro il Lemuet, che v'introdusse varianti non lodevoli. Nella cappella del castello di Frênes si vede la più pura espressione delle idee del Mansart; un bell'esempio di transizione si ha nel Palazzo Comunale di Reims (1627-36), di puro stile Luigi XIII con lievi accenni al barocco.

Fig. 345. Parigi. Facciata del Louvre col grande colonnato, del Perrault.

2. Lo stile Luigi XIV, 1643-1715. — Sul principio di questo periodo si manifesta fortemente l'influenza degli esemplari romani; ma il vigoroso genio nazionale riesce a dar loro forma francese, ed anche ad affrancarsene. L'Accademia di architettura, fondata nel 1671, divenne un centro di attività scientifica. Dapprima le opinioni erano instabili e discordi, e ne sono prova le discussioni intorno alla facciata orientale del Louvre. Un disegno del Le Vau era stato escluso, perchè antiquato. Dopo vari inutili tentativi, nel 1664 fu deciso di chiamare a Parigi il Bernini; questi diede un disegno grandioso, nello stile allora trionfante a Roma, ma non piacque. Si fece avanti allora un profano, il medico Claudio Perrault (1613-88), con una felice soluzione (fig. 345). Egli disciolse le pesanti masse del Bernini, adornò ed avvivò con vari mezzi la costruzione, e l'opera sua piacque tanto, che per ragioni di euritmia gli parve bene mascherare con un ordine di grandi pilastri anche la lunga facciata meridionale. Fu questa una mezza vittoria del romanismo. Ma il lavoro del Perrault fu completato ed anche alterato dal Lebrun. Carlo Lebrun (1619-90) pittore e scultore, imparò l'arte in Italia, principalmente da Pietro da Cortona, e già aveva

dato prova del suo valore lavorando, dal 1646 in poi, negli edifizi del Le Vau e del Mansart, quando Luigi XIV, conosciutone il raro ingegno, lo pose a capo della manifattura dei Gobelins, che a poco a poco si estese fino a comprendere tutte le arti decorative. Il Lebrun vi diede opera attivissima, creando i procedimenti tecnici, le combinazioni e le formule che servirono a tutti i suoi continuatori; di qui uscirono tutte le maraviglie dei palazzi reali, quali il gran salone e la galleria degli specchi a Versailles, la galleria d'Apollo al Louvre (fig. 346), ecc.; cose anche oggi meritamente famose in tutto il mondo. L'architettura, i marmi, le cornici di stucco lavo-
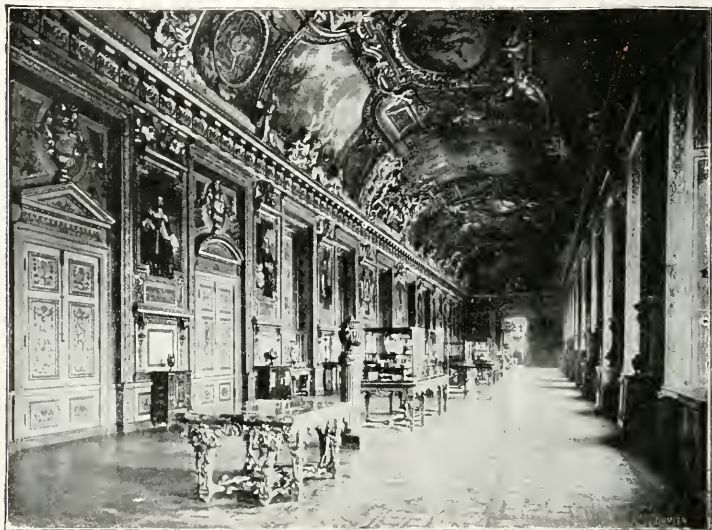
Fig. 346. Parigi. Galleria d'Apollo nel Louvre, del Lebrun.

rate a perfezione in ogni particolare, le pitture e le scolture, i colori, le dorature concorrono a produrre un effetto d' insuperabile magnificenza, in cui c' è prodigalità, ma nulla di arbitrario o d' informe; è un barocco nitido e disciplinato.

Lo stesso indirizzo, con più severità e sobrietà, fu impresso dall'Accademia, per opera del primo suo capo, Francesco Blondel (1617-86). Egli fu dapprima ufficiale d'artiglieria, e rimase sempre un teorico. Unica sua opera architettonica di qualche importanza è la Porta di S. Dionigi a Parigi, di stile semplice e severo, che pare preannunziare il neoclassicismo. I suoi disegni e trattati fecero testo anche in Germania Al Le Vau successe nell'ufficio di primo architetto di Francia Giulio Hardouin Mansart (1646-1708), figlio di una sorella di Francesco Mansart; alla purezza di stile dello zio egli congiunse la vena copiosa e la magnificenza del Lebrun, e la cultura accademica non nocque alla sua fertile e multiforme fantasia. La sua grande opera fu la seconda ampliazione di Versailles, iniziata da Luigi XIV, che volle farne la reggia per eccellenza, sede del sovrano e centro del governo; essa divenne il modello

di tutta Europa, imitato principalmente dalle maggiori e minori dinastie tedesche. Le vastissime ali (fig. 347), la facciata verso il giardino, la cappella (fig. 348), parecchie sale di cerimonia, e tutti gli annessi della reggia verso la città e verso il parco sono del Mansart. Lavorarono alla costruzione fino a trentamila operai, e non poche opere di pregio artistico furono inesorabilmente distrutte. Tra le fabbriche nuove primeggia la cappella (1699-1710). Ma la creazione più geniale, tutta del Mansart, è il Grande Trianon. Ivi nel 1670 era stato eretto in pochi mesi un arioso padiglioncino di porcellana, per la colazione, ornato all'interno di maioliche colorate di Delft. Nel 1687 il Mansart dovette sostituirvi un grande palazzo di marmo, ad un solo piano, conforme all'ultima pensata di Luigi XIV. Sua Maestà, dopo le feste rumorose, aveva bisogno di una abitazione appartata, non voleva salire scale, e non ammetteva che alcuno abitasse sopra la sacra testa del Re. Il Mansart fece tutto il possibile per avvivare la troppo lunga e bassa facciata, e per introdurre un po' di varietà nelle fughe di camere. Ma la maggior bellezza è ancora il giardino che circonda il palazzo. L'ultima, ed in certo senso la maggiore opera del Mansart è la chiesa degli Invalidi a Parigi, a crociera e cupola, compiuta nel 1706; sia nell'interno che all'esterno essa è una ampliazione delle altre consimili chiese esistenti a Parigi, ma in complesso una delle più belle dello stile barocco (fig. 349).

Fig. 347. Versailles.

Nel parco di Versailles, forse più evidente ancora che nell'architettura, si manifesta la razionalità del genio francese. La disposizione è rigidamente architettonica,

coordinata al palazzo, a terrazze digradanti delimitate da alte e simmetriche masse d'alberi tenuti in regola con tagli. Le aiuole, i praticelli, i lunghi « tappeti verdi », stanno in bene studiato contrasto di colore e di superficie col verde oscuro degli alberi e con lo specchio argenteo delle acque. Nè all'acqua, prezioso elemento decorativo fornito dalla natura, si lascia quella gioconda libertà che trionfa a Roma od a Frascati; a Versailles essa è violentata e costretta a servire docilmente. La vediamo scaturire da una conca e formare un velo sferico sopra il gruppo del Riposo di Latona; altrove, in mezzo a grandi platani, un poderoso zampillo alto parecchi metri esprime il furore di Encelado; al « Quos ego » di Nettuno e al freddo sorriso

Fig. 348. Versailles. La Cappella del Castello.

di Diana si accompagnano le acque spumeggianti o tranquille. È indescrivibile l'impressione di tristezza che si prova quando queste gigantesche fontane sono asciutte. Agli uomini del secolo XVII la mitologia era cosa famigliare: noi modernissimi, a nostra vergogna, non la sentiamo più.

Industrie artistiche. — La fondazione della manifattura dei Gobelins, elevata dal Colbert nel 1662 alla dignità di « Manufacture royale des meubles de la Couronne », è un fatto che fa epoca; grazie ad essa l'arte francese tenne il primato in Europa per una intiera generazione. Nella manifattura trovarono abbondante occupazione e ammaestramento artisti ed artigiani d'ogni sorta: scultori, pittori, stipettai, orefici. Per essere ammessi ad una officina speciale si esigeva un accurato studio del disegno. Qui furono eseguiti i più bei mobili di Versailles; da ogni parte piovevano laute commissioni, stimolo più che sufficiente agli artefici. Alla sua volta la perizia tecnica degli operai induceva gli artisti a fornirli di disegni, e creava stretti rapporti

tra l'arte e l'industria. Tra i più celebri disegnatori sono da ricordare: Giovanni Bérain (1639-1711, fig. 350), il quale prese le mosse dalle grottesche di Raffaello, ma le esagerò e le appesantì, e finì col lasciare totalmente da parte i motivi vegetali; egli assunse anche la decorazione di sale di parata; Giovanni Lepautre (1617-1682), dapprima falegname, artiere di prodigiosa versatilità e fecondità, incise od inventò circa 2700 fogli (fig. 351), il siciliano Giovanni Bernardo Toro, venuto giovanissimo
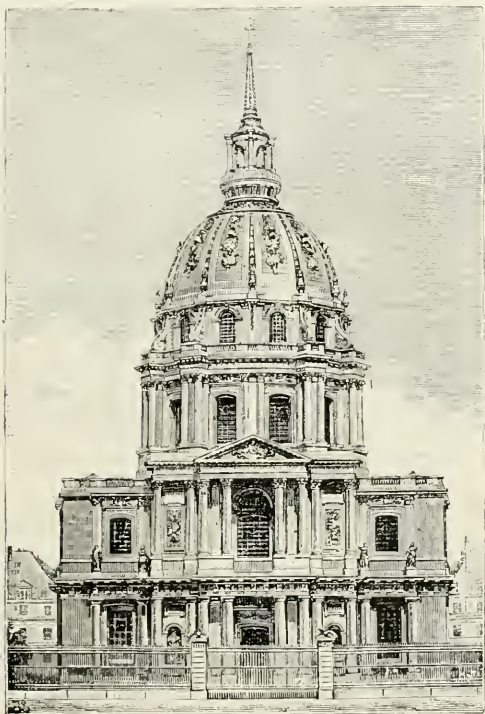
Fig. 349. Parigi. Chiesa degli Invalidi, del Mansart.

a Tolone (m. 1731), che fu anche scultore e intagliatore, lasciò gran numero di « *Dessins à plusieurs usages* », pieni di belle e facili invenzioni, cartocci, mascheroni, vasi e ornamenti varii. Ultimo è Daniele Marot, il quale, essendo ugonotto, dopo la revoca dell'editto di Nantes emigrò in Olanda, dove pubblicò nel 1712 le sue « Idee ad uso degli architetti, pittori, scultori, orefici, giardinieri ed altri » (fig. 352).

Mobili. — Godono ancora ottima rinomanza i mobili di stile Luigi XIV, designati genericamente come lavori di Boulle. Carlo Andrea Boulle (1642-1732), di antica famiglia di stipettai parigini, cominciò coi lavori di intarsio (*marqueterie*), da

Fig. 350. Ornamento, di Giovanni Bérain.

tempo usitatissimi anche in Germania, introducendovi però una novità con l'applicare sull'ebano, oltre ai legni di varie tinte, la tartaruga, l'avorio e il rame. Pur togliendo per lo più gli ornati dai disegnatori di professione, quali il Bérain e gli altri, il Boulle seppe sempre applicarli genialmente e dar loro un carattere pittoresco. La maniera decorativa iniziata dal Boulle fu proseguita dai suoi figli, e durò per tutto il secolo XVIII (fig. 353). Ma la perfezione tecnica e il gusto squisito, anche nei piccoli accessori di scoltura, sono pregio unico dei più antichi mobili del Boulle.

3. Inizi del rococò (o Reggenza), 1715-1735. — Fino dal principio del se-
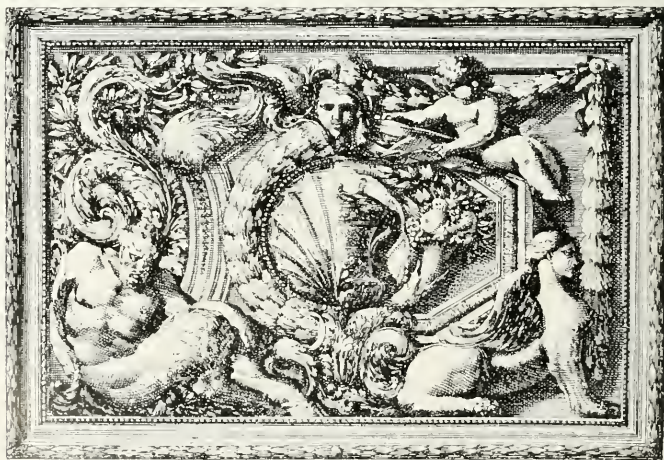
Fig. 351. Ornato, di Giovanni Lepautre.

colo XVIII vengono meno le grandi idee architettoniche, e la fantasia degli artisti si volge principalmente alla decorazione interna degli edifizi, fine quasi unico dello stile rococò. L'iniziatore, potremmo anzi dire l'inventore di questo stile, che sul suo sorgere prese nome dalla Reggenza, fu Gille-Marie Oppenord (1672-1742), nato a Parigi, ma di origine fiamminga. Fu scolaro del Mansart, e proseguì i suoi studi in
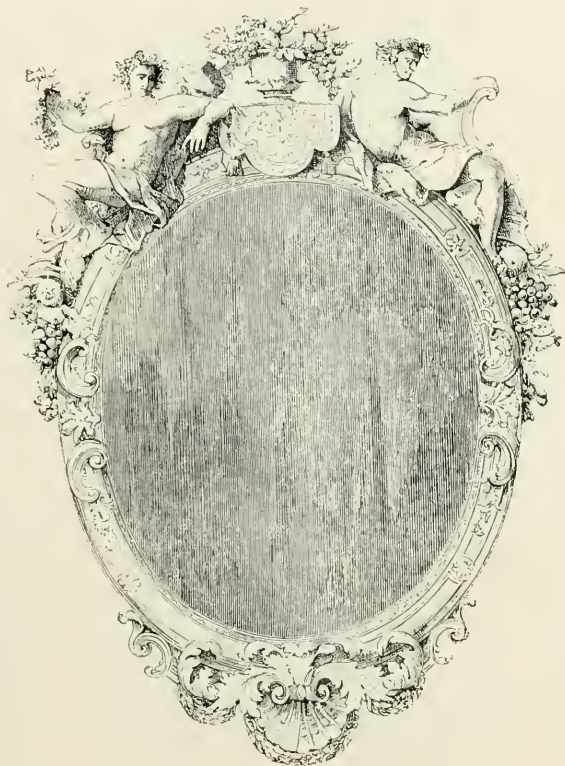
Fig. 352. Cornice di specchio, di Daniele Marot.

Italia, dove soprattutto gli piacquero le ultime forme del barocco. Avendo acquistato il favore del Reggente, gli fu affidata la decorazione del *Palais Royal*, distrutto nel 1871 dalla Comune. Ciò gli diede occasione ad elaborare il nuovo stile, che poi si propagò in tutta l'Europa. Esso è cosa affatto diversa dalla decorazione di stucco all'italiana. Senza abolire le linee costruttive (pilastri, zoccoli, cornici), l'Oppenord si studia di occupare la superficie con riquadrature che ne contengono altre minori, alleggerendo e abbellendo le estremità inferiori e superiori con motivi vegetali o conchiglie (donde il sinonimo « *rocaille* »); nel mezzo per lo più c'è un simbolo od un

emblema, e talora un dipinto. La bellezza del rococò è tutta nella inesauribile ricchezza di siffatte invenzioni, e nell'accordo dei colori (fig. 354). Dapprima gli elementi tratti dalla natura sono stilizzati, ma in seguito, con migliore effetto, sono sempre più conformi al vero. In nessuno stile ornamentale i motivi vegetali furono applicati così largamente e con tanta naturalezza come nel rococò (fig. 355). Nel per-
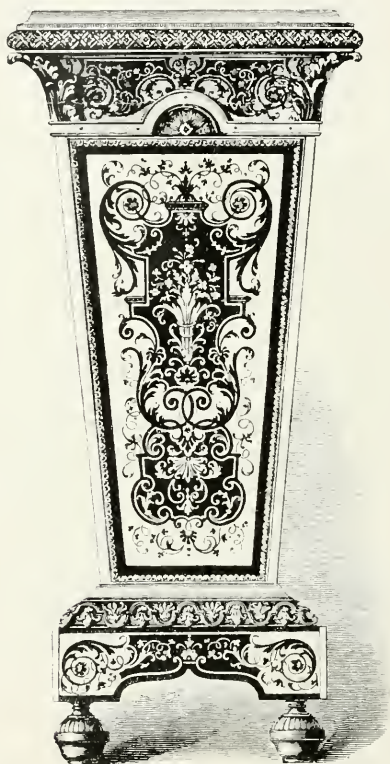
Fig. 353. Basamento con lavori di Boulle. Dresda, Sala della volta verde.

fezionamento dello stile ebbe gran parte ROBERTO DE COTTE (m. 1735), succeduto al Mansart nell'ufficio di primo architetto della Corona. Egli fu non meno valente nella costruzione e nella ingegnosa soluzione di problemi d'area che nella decorazione interna, varia e graziosa. Tra i palazzi da lui costruiti a Parigi è celebre l'*Hôtel de la Vrillière* (oggi Banca di Francia), di cui le gallerie sono il vero modello dello stile della Reggenza. Ma anche a Versailles, al Trianon e altrove, sia nell'architettura che nella decorazione, ebbe molto lavoro; sono pure opera sua i palazzi arcivescovili di Verdun e di Strasburgo, nei quali si vede come egli alle pesanti mem-

brature rettilinee sapesse sostituire leggere ed eleganti cornici di porte e di finestre, adoperando emblemi e simili motivi anche nella decorazione esterna. Ma le sue chiese a Parigi (l'Oratorio, S. Rocco) sono cose affatto impersonali e accademiche; del resto l'architettura esterna era in decadenza, e in generale non faceva che imitare poveramente e ripetere gli schemi tradizionali, e architetti quali il Leblond (m. 1719) con gli scritti o con gli esempi pratici diffondevano il gusto delle fabbriche ad un solo piano, terminate a terrazza, come il Trianon.
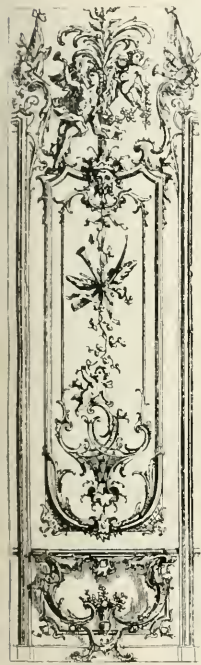
Fig. 354. Decorazione murale del Cuvillès. (1740 circa).

Fig. 355. Pannello dipinto, del Ranson. (1760 circa).

Fig. 356. Pannello dipinto, del Watteau. (1715 circa).

4. Pienezza del rococo' (Luigi XIV), 1735-1770. — Nel trionfare dello stile del Rinascimento la severità architettonica, sebbene non senza incertezze, era penetrata anche nell'interno delle abitazioni. Era necessaria una lunga elaborazione, prima che gli artisti osassero escluderla del tutto. Il passo decisivo fu fatto nel decennio tra il 1725 e il 1735. Già il de Cotte nei suoi ultimi lavori non aveva adoperato che riquadri e cornici, collegati con specchi, dipinti e tappezzerie. Antonio Watteau (m. 1721, fig. 356) e altri pittori dipinsero pareti a pannelli leggiadramente incorniciati, e riempiti di grottesche, cineserie e altri capricci. Giusto Aurelio Meissonnier (1675-1750), il quale a Torino aveva attinto qualche cosa dalle audacie del

Guarini, almeno nei suoi disegni e libri di modelli, si spinse alle estreme conseguenze. Egli aperse lietamente il campo alla natura non stilizzata, abolì l'uggiosa simmetria e vi sostituì la varietà e l'irregolarità (fig. 357). Anche nelle cornici egli si discosta sempre più dalla linea retta, giovandosi delle conchiglie. In una sua interessantissima raccolta si vedono le conchiglie trasformarsi e ampliarsi, chiudere le linee delle cornici, poi interromperle e farle scomparire affatto, e mescolarsi con frastagli, fiamme, frammenti

Fig. 357. Disegno di G. A. Meissonnier. Incisione di P. Aveline.

di roccia, costituendo un sistema decorativo adattabile ad ogni esigenza o fantasia. Fiori, ghirlande di frutti, uccelli, maschere, emblemi, motivi naturali d'ogni sorta sono combinati a capriccio, ma sempre con garbo.

Nelle opere eseguite dal Meissonnier, ad esempio nella casa Bréthous a Parigi, di cui fu anche architetto, la fantasia è meno sbrigliata. Un suo disegno, tutto ad audaci linee curve, per la facciata di S. Sulpizio, fu respinto e biasimato. Ma alle sue invenzioni fu attinto largamente dai suoi discepoli. Aggiunge bellezza a queste de-

corazioni la parte che vi ebbero alcuni dei più delicati coloristi di quel tempo, quali il Boucher e il Vanloo.

Il grande maestro del rococò, giunto alla sua piena maturità, è GERMANO BOFFRAND (1667-1754), severo trattatista, ma in pratica non troppo scrupoloso; nell'architettura esterna ottenne effetti armonici, e nelle decorazioni interne fece cose molto graziose. A Parigi le sue opere migliori sono i palazzi Montmorency e Soubise; ma egli lavorò principalmente a Nancy, come architetto del duca di Lorena; sono opere sue la Cattedrale, il Palazzo ducale e la vasta Piazza Stanislao.

Fig. 358. Il « Grande Gabinetto » di Maria Antonietta a Versailles.

Non è il caso di enumerare la turba degli artisti minori. Faremo piuttosto qualche osservazione generale. In primo luogo è da notare che nella architettura privata non è più di moda il magnifico apparato. Sazia di piaceri mondani, ed annoiata dei rigori dell'etichetta, l'aristocrazia cercava ristoro nella natura, nelle piccole ville appartate, di cui i nomi: *Ermitage, Solitude, Mon repos*, ecc., esprimono l'aspirazione del tempo, così come il piccolo Trianon costruito per la Pompadour, dal 1762 al 1764, dal Gabriel. Ma ciò non bastava al sentimentalismo di quel tempo; Maria Antonietta diede l'esempio del ritorno alla vera natura, alla vita campestre. Si esaltava la semplicità rusticana, il viver felice nelle capanne e nei molini; le nobili dame si trastullavano con agnellini tenuti al laccio con nastri di seta, e sorseggiavano il caffè in una fattoria o latteria, di rusticità artificiale, col tetto di paglia muscosa.

Quest'ultima forma del rococò, asimmetrica e capricciosa ebbe breve durata;

già intorno al 1730 appaiono i primi segni di una tendenza opposta. Alla giocondità delle pareti doveva corrispondere lo stato d'animo degli abitatori; il che non sempre era facile. Vivere sul filo di una spada fu in ogni tempo privilegio di pochi. Questo periodo fu breve, ma fu sua gloria il saper vivere con arte. Esso è una fioritura passeggera, ma splendida, che non teme il confronto con le grandi epoche storiche dello stile gotico e del Rinascimento. Non è l'espressione di un ideale religioso, nè l'affermazione della coscienza individuale, ma l'ora piacevole e fugace, il geniale capriccio, l'arguta conversazione. Non si può non invidiare l'imperturbabile serenità di quella gente, non travagliata dagli angosciosi problemi dell'universo e della vita, non curante del domani, pronta ad una splendida fine come ad una valorosa difesa.

Fig, 359. Il bagno di Apollo, nel Parco di Versailles.

È un mondo scomparso, da molti vituperato e raramente giudicato secondo giustizia; ma chi lo ha studiato non si sottrae ad una nostalgia verso quel modo di vivere, che richiedeva dagli uomini un costante dominio di sè stessi, e in compenso dava loro tanta giocondità.

5. Il classicismo (Luigi XVI). — Al culto della natura succede subito l'ellenismo. Negli edifizi greci di puro stile, di cui si era acquistata più esatta conoscenza si credeva di avere scoperto la vera arte ispirata alla schietta natura. Il barocco, in senso proprio, non si confaceva al genio dei Francesi, i quali appunto perciò credettero di averne scoperto gli errori, ed insieme la via per allontanarsene. Fino dal 1733 il Servandoni fiorentino con la facciata di S. Sulpizio, diede un saggio di puro stile classico, che fu lodatissimo. Non minori lodi conseguì nel 1737 Giacomo Germano Soufflot con la facciata semplice e severa dell'*Hôtel-Dieu* di Lione; venuto a Parigi diede il disegno della chiesa di S. Genoveffa (oggi Pantheon), costruita dal 1764 al 1781. Il problema di creare un collegamento tra la nudità dei muri perimetrali e la

parte superiore riccamente ornata, problema che affaticherebbe la fantasia di un architetto moderno, da lui non fu neppure tentato. La cupola si aderge senza transizione sopra la fabbrica sottostante. Così l'edifizio non produce effetto notevole se non di facciata e visto da lontano. L'interno, con la bella armonia dei sostegni e delle volte ha una eleganza e solennità che manca a molte chiese a cupola di stile barocco. L'ultimo passo per dare ad una chiesa cattolica l'aspetto di un tempio greco fu fatto da Pietro Contant d'Ivry nel 1764, con la chiesa della Maddalena, distrutta sotto Napoleone I e rifatta in istile ancora più greco. Altro documento del gusto del tempo è la Piazza della Concordia, disegnata nel 1754 per ordine di Luigi XV da Giacomo Angelo Gabriel, con grandi palazzi a colonnati simili a quelli del Louvre. La piazza, destinata a contornare un monumento a Luigi XV, in seguito subì molte variazioni. Il Gabriel fu molto operoso; costruì a Versailles per la Pompadour il Piccolo Trianon e il teatro, rifece il castello di Compiègne e vari altri palazzi

Fig. 360. L'aranciera di Versailles.

reali. Prima ancora che fosse fuor di moda il rococò — di cui ritroveremo le ultime manifestazioni in Germania — la società irrequieta già era presa d'entusiasmo per la pura bellezza greca. Vennero in uso le colonne, gli architravi, i fregi, le nicchie con statue, i soffitti a cassettoni e tutto il simbolismo ellenico. Trionfava la linea retta; colori predominanti il bianco e l'oro, coi quali contrastavano i lavori di lacca cinesi. Quest'ultimo stile, adattato alle camere più interne, prende nome da Luigi XVI; sarebbe forse meglio denominato da Maria Antonietta (fig. 358). Esso è infatti uno stile femminile, che diremmo casto: cornici rettilinee e listelli, contenenti l'ornato greco, poco esteso e poco rilevato. I più squisiti esemplari dello stile sono gli appartamenti dell'infelice regina a Versailles.

Col tempo si pervenne a una semplicità sempre più austera. Dopo la caduta della Monarchia prevalse uno stile rigorosamente dorico, che fu denominato dal Direttorio, e per naturale conseguenza si pervenne alla fredda magnificenza dello stile Impero.

6. I giardini. — Come nella costruzione della reggia di Versailles, così nei giardini che la circondano appare la vastità delle idee e la forte volontà di Luigi XIV. Le condizioni naturali erano quanto mai sfavorevoli: una pianura, parte sabbiosa e parte paludosa, affatto priva di ciò che costituisce la bellezza dei giardini italiani.

cioè le ondulazioni del terreno, le acque correnti, le ampie vedute. ANDREA LE NÔTRE (1613-1700), che a Roma aveva dato il disegno della Villa Ludovisi, fu costretto ad inventare uno stile affatto nuovo, che si può definire l'asservimento della natura al disegno architettonico: una rete di larghi viali rettilinei che partendo dal palazzo sembrano perdersi nell'infinito, fiancheggiati da alte pareti di bossi e di faggi; l'estate vi si soffre il caldo e le esalazioni delle acque stagnanti. « Si ammira, e poi si fugge » scrisse un visitatore. Ma questa Versailles non esiste più; nel 1774 si fece una grande strage di alberi, sostituiti nel 1776 da nuove piantagioni; da quel tempo « la natura,

Fig. 361. Il tempio d'Amore, nel Parco di Versailles.

meno tormentata, ha riacquistato il suo sorriso ». Dell'antico rimangono soltanto le grandi linee, le acque e le statue delle fontane. Oltre alle aiuole fiorite, sono questi i soli elementi avvivatori: vastissimi bacini, laghetti, canali, e una incredibile prodigalità statuaria. Vi si lavorò trent'anni, mutando e rimutando; opere insigni furono distrutte. Per aumentare la pressione delle acque, si spesero milioni. Cinquanta dei più valenti scultori attesero a popolare Versailles di figure mitologiche e simboliche, di marmo e di bronzo. Nella topografia di Versailles troviamo la grande terrazza, quella del praticello, dei fiori, il viale del re, dei fanciulli, delle tre fontane, il bacino dei cigni, delle sirene, dei draghi, di Latona, delle piramidi, dello specchio, della corona, di Cerere, di Flora, di Bacco, di Saturno, di Encelado, il carro

e il bagno di Apollo (fig. 359), la grotta di Teti, il teatro delle acque, la cupola d'acqua, la montagna d'acqua, il labirinto, l'isola d'Amore, il giardino del re, il laghetto svizzero, l'aranciera (fig. 360) con la scala dai cento gradini, il colonnato, e l'enumerazione potrebbe continuare. Si va in gondola sul grande canale fino al Trianon, dove più tardi il gusto sentimentale fece sorgere la casa campestre della regina, la latteria, il tempio d'Amore (fig. 361), le capanne e i molini. Imitazioni di Versailles si trovano un po' dappertutto. Il « parco alla francese » fu la delizia dei gran signori fino al tempo del Goethe, e cedette il campo ai giardini inglesi. Oggi Versailles e Trianon producono un effetto più solenne che non ai loro bei tempi, dovuto alla solitudine, al silenzio, all'inselvatichimento, e al melanconico ricordo degli splendori del barocco e del rococò.

2. LA SCOLTURA.

La scoltura francese, come l'architettura, ha per carattere costante la predilezione per la via del giusto mezzo, e l'avversione ad ogni eccesso. Il soggiorno in Italia di molti artisti francesi, dopo la fondazione dell'Accademia di Francia (1648) e lo studio dell'antico, di Michelangelo e del Bernini, non valsero a spegnere in essi l'istinto gallico dell'eleganza, della chiarezza e della agilità. Nondimeno, più d'un artista dotato da natura di singolare originalità ritornò da Roma alquanto addomesticato ed ossequente al gusto dominante. Quel che c'è di meglio nella scoltura francese, per comune consenso, sono i busti-ritratto, nei quali appare un ragionevole naturalismo, eredità preziosa di quattro generazioni di artisti.

1. La transizione. — La prima metà del secolo XVII è ancora dominata dall'esempio dell'eleganza, non senza artifizio, di Gian Bologna e del suo scolaro Pietro Francheville, autore della statua equestre di Enrico IV, eretta nel 1601 sul Ponte Nuovo. Seguirono la stessa via i due fondatori dell'Accademia, Simone Guillain (m. 1658) e Giacomo Sarrazin (m. 1660); del primo sono da ricordare tre statue di bronzo, che facevano parte del sepolcro di Luigi XIII, cioè il Re, la Regina Anna e il Delfino (poi Luigi XIV) opere lodevoli per vigorosa naturalezza; del secondo, di solito freddo e tronfio, sono lodevoli i putti che scherzano con capre, nel Museo di Storia naturale, e la statua in ginocchio del cardinale Bérulle a Parigi. Due scolari del Guillain, i normanni Francesco e Michele Anguier, seguirono un classicismo di maniera; tuttavia Francesco, autore di grandi monumenti sepolcrali, fece buona prova nei ritratti (Sepolcro de Thou al Louvre), e Michele fu operosissimo nella decorazione architettonica, a Vaux-le-Vicomte, a Val-de-Grâce, e a Parigi nella Porta di S. Dionigi, architettura del Blondel; in questi lavori egli dimostra facilità di esecuzione e piacevole vena narrativa. Migliori cose fecero quegli artisti che si dedicarono unicamente al ritratto, anche nelle piccole dimensioni della medaglia; meritano ricordo Guglielmo Dupré (m. 1647) e Giovanni Warin di Liegi (m. 1672). Perfino in questi piccoli lavori appare il contrasto caratteristico dell'arte francese: il ritratto del personaggio è preciso e parlante, mentre le allegorie, che per lo più occupano il rovescio della medaglia, sono deboli e poco originali.

2. Gli Accademici — La scuola di Versailles. — Sotto Luigi XIV la scoltura, anche più che in passato, si raggruppa intorno alla Corte, all'Accademia, e alle officine di Versailles. La mente animatrice è sempre quella del Lebrun; egli

assegnava i lavori, e ne dava anche i disegni. Che in questo collegio di più che cinquanta artisti non potesse sorgere un maestro del barocco, è cosa che si capisce. Tuttavia la media del merito individuale è abbastanza elevata; l'insufficienza e la meschinità, meglio che non avvenisse in Germania, non erano ammesse a collaborare a così grandi opere. Gli edifizi e i giardini di Versailles, sia per ricchezza materiale che per pregio artistico, non hanno in quel tempo, in tutta Europa, nulla che stia al paragone con loro, e nello stesso tempo rappresentano quel che c'è di più romano nell'arte francese. Non mai la mitologia, e specialmente la mitologia dell'acque, fu studiata a fondo e fatta materia d'arte come in Francia. Si aggiungano i monumenti destinati a glorificare i grandi personaggi: statue equestri di Re
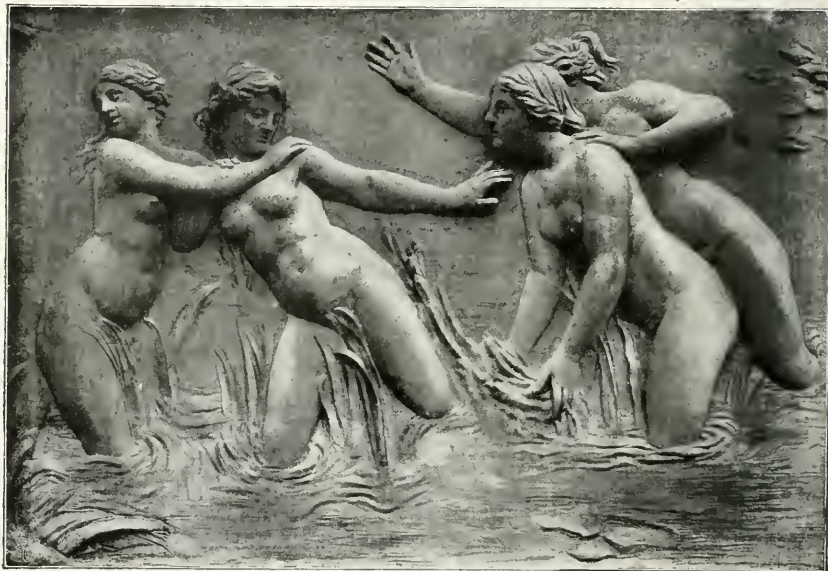
Fig. 362. Ninfe al bagno. Parte di un rilievo di Francesco Girardon. Versailles.

di Francia, principalmente di Luigi XIV, sulle pubbliche piazze, mausolei nelle chiese, busti nei palazzi. Di questi il Louvre possiede un'ottima collezione. La moda di quel tempo si compiaceva di associare le grandi parrucche al vestire di Roma imperiale.

Francesco Girardon (1628-1715) fu tra questi artisti il più versatile; a lui furono assegnati molti grandi lavori: la statua equestre di bronzo di Luigi XIV sulla Piazza Vendôme, di cui non rimane che un modellino al Louvre; il mausoleo del cardinal Richelieu alla Sorbona (1694), con la statua del gran cardinale morente tra le braccia della Religione, e ai piedi la Scienza piangente; la grotta d'Apollo a Versailles, con Ninfe, tritoni e cavalli; la fontana della piramide, e un bassorilievo in piombo, con Ninfe al bagno (fig. 362). Più fecondo e vigoroso, più audace e più studioso del vero è il suo emulo Antonio Coyzevox (1640-1720). I suoi putti nella Galleria

degli specchi a Versailles sono leggiadrissimi e pieni di vita, e opere non meno belle sono al Louvre, la Ninfa con la conchiglia, il Pastore col flauto, la Duchessa di Savoia in abito di Diana: audaci e briosi i suoi cavalli alati nel giardino delle Tuileries; superba la statua di bronzo di Luigi XIV, in piedi, nell'Hôtel Carnavalet, e ugualmente bella la statua dello stesso in ginocchio nella chiesa di Notre-Dame. Egli fece anche molti e pregevolissimi busti nei quali si giovò abilmente del volume della capigliatura per ammorbidire la durezza delle fattezze. I busti più belli sono quelli del pittore Mignard e del gran Condé (fig. 363). Meno felicemente riuscì nei monu-

Fig. 363. Luigi II (il gran Condè) del Coyzevox. Parigi, Louvre.

menti sepolcrali del cardinal Mazarino, di marmo bianco e nero, con tre Virtù sedute (Louvre); del Colbert nella chiesa di S. Eustachio; del marchese di Vaubrun nella cappella del castello di Serrant. Ma le sue statue giacenti di divinità fluviali (la Garonna e la Dordogna) nel grande bacino settentrionale di Versailles hanno una bellezza spirituale che non teme confronto, se non con quelle del Tubi. Il romano G. B. Tubi, i belgi Gerardo van Opstal, Cornelio Clève e Martino Desjardins (fig. 364) coi francesi Giovanni Raoux, Stefano Lehongre, Claudio Perrault, Baldassarre e Gaspare Marsy e Tommaso Regnaudin sono i principali tra i maestri che lavorarono all'abbellimento dei giardini di Versailles. Aggiungiamo Roberto Le Lorrain (m. 1740), il quale sopra la porta della scuderia dell'Hôtel

Rohan a Parigi figurò in un brioso bassorilievo i cavalli del Sole che bevono, e i fratelli COUSTOU: NICOLA (m. 1733) autore delle statue del Rodano e della Saona, che da Versailles furono trasportate nel giardino delle Tuileries, e GUGLIELMO (m. 1748) di cui sono famosi i domatori di cavalli, opere grandiose e schiettamente ba-

Fig. 364. Colbert. Busto in marmo del Desjardins. Parigi, Louvre

rocche, un tempo a Marly, e oggi a Parigi sulla Piazza della Concordia (fig. 365).

3. PIETRO PUGET (1622-1694). — Estraneo a questa accolta di artisti aulicamente disciplinati è il provenzale PIETRO PUGET. Indole vigorosa e appassionata, seguì l'esempio del Bernini, ma grazie alla sua libera e originale fantasia si salvò dalla sorte comune agli imitatori. « Il marmo trema davanti a me », diceva egli stesso.

Nonostante l'esagerazione, le sue opere producono un effetto più forte, e di maggior naturalezza, che non la più parte delle scolture italiane del suo tempo. Nato presso Marsiglia, il Puget lavorò dapprima alla decorazione delle galee reali; nel 1641 venne a Roma, ed ivi si applicò anche alla pittura; rimane di lui una cinquantina di quadri. Artista di prodigiosa operosità, lavorò principalmente a Genova, a Tolone e a Marsiglia. Fece pure una Concezione per Tivoli. A Tolone scolpì gli Atlanti dell' « Hôtel de Ville », che sostengono il grande balcone di facciata. Egli studiò i facchini del porto, e seppe rappresentare efficacemente lo sforzo e quasi il gemito di un corpo poderoso sotto un grave peso. Questi Atlanti piacquero tanto che nel secolo XVIII furono imitati anche in lontani paesi (Vienna e Praga). A Genova in S. Maria di Carignano c'è del Puget il S. Sebastiano morente; il marmo è tinto leggermente di rosso, con l'intento di accrescere la naturalezza. Richiamato in patria, riprese a lavorare come architetto e decoratore di navi. I galeoni « Grand Monarque » e « Royal Louis » da lui decorati furono colati a fondo dalle artiglierie inglesi; rimangono i bozzetti. I suoi piani per l'abbellimento di Marsiglia non furono eseguiti. Al Louvre una sala è dedicata alle sue scolture marmoree: l'Ercole gallico, Milone Crotoniate, che avendo la mano trattenuta da un tronco spaccato di quercia è assalito da un leone, senza possibilità di difesa (fig. 366) ed il Perseo e Andromeda; queste opere derivano da Michelangelo e dagli antichi. I bassorilievi di Alessandro e Diogene, al Louvre (fig. 367) e della Peste di Milano, a Marsiglia, sono quadri trasportati in pietra, come quelli dell'Algardi.

Fig. 365. Domatore di cavalli, di Guglielmo Coustou. Parigi.

4. La scoltura del rococo'. — Nella scoltura il genio del secolo galante non si manifesta così libero e potente come nella pittura; esso incontrava un ostacolo nella tradizione accademica. Tuttavia anche qui la forma a poco a poco s' illeggiadrisce, e specialmente in certi ritratti appare una tale perfezione tecnica, congiunta alla naturalezza, che non è esagerazione il dire, che dalla morte dello Schlüter fino al sorgere del Canova i Francesi tengono il primato anche nella scoltura. Per le città di provincia si fecero molti busti di re, di cui purtroppo i più furono distrutti dalla Rivoluzione. Scarseggiano i grandi monumenti sepolcrali; abbondano invece i ritratti. Nel vestibolo della « Comédie-Française », in una raccolta di busti, vediamo tutto il Parnaso di Francia. Si preferiva per siffatti busti la terracotta, che meglio di altra materia si presta alla geniale impressione del momento. Per le statuette, in luogo del bronzo o del legno di bosso, si usava la porcellana, nella varietà francese detta « biscuit ». In questo tempo gli artisti cominciarono a mandare statue di marmo, di libera invenzione, al « Salon », primo esempio di regolare esposizione artistica annuale, donde ebbe origine la moderna critica d'arte.

Col tempo la perizia tecnica, il mestiere, si era venuto perfezionando a tal segno,

che la produzione riusciva oltremodo facile, quasi un giuoco. I fratelli ADAM di Nancy, il belga SEBASTIANO SLODZ, GIOVANNI BATTISTA LEMOINE (m. 1778), ritrattista insigne, provvidero largamente ad adornare chiese e palazzi. I tre CAFFIERI, GIACOMO (m. 1755), FILIPPO (1774), e GIAN GIACOMO (m. 1792), meritano lode sol-

Fig. 366. Milone Crotoniate, del Puget. Parigi, Louvre.

tanto come ritrattisti. A maggiore altezza ascesero i quattro grandi maestri Bouchardon, Pigalle, Clodion e Houdon.

EDMONDO BOUCHARDON, intimo amico del conte di Caylus e come lui ammiratore della antichità classica, si fece conoscere con una leggiadra statua di Cupido, che si taglia un arco dalla clava di Ercole. Poi eseguì la celebre Fontana di Grenelle a

Parigi, che a dir vero non regge il paragone con quella di Trevi. Il gruppo di mezzo è costituito dalla Città di Parigi, dalla Senna e dalla Marna; ai lati le Quattro Stagioni, rappresentate da floridi putti in bassorilievo (fig. 368). Del capolavoro del Bouchardon, la statua di Luigi XV sopra un cavallo elegante e vigoroso, non rimane che un modello di bronzo.

Fig. 367. Alessandro e Diogene, del Puget. Parigi, Louvre.

Giovanni Battista Pigalle (1714-1785) cominciò con un Mercurio che si allaccia i sandali, opera di correttezza classica, che rimane ancora il suo capolavoro; fece poi alcune graziose cosette (il Fanciullo con un uccellino in gabbia), qualche Madonna di molto sentimento e vari busti pieni di vita; in ultimo tentò problemi artistici di gran momento. Il suo sepolcro del Maresciallo d'Harcourt in Notre-Dame, nel quale vediamo ancora una volta il defunto in atto di congedarsi dalla vedova inconsolabile, è opera ben calcolata e di grande effetto. La statua nuda del vecchio
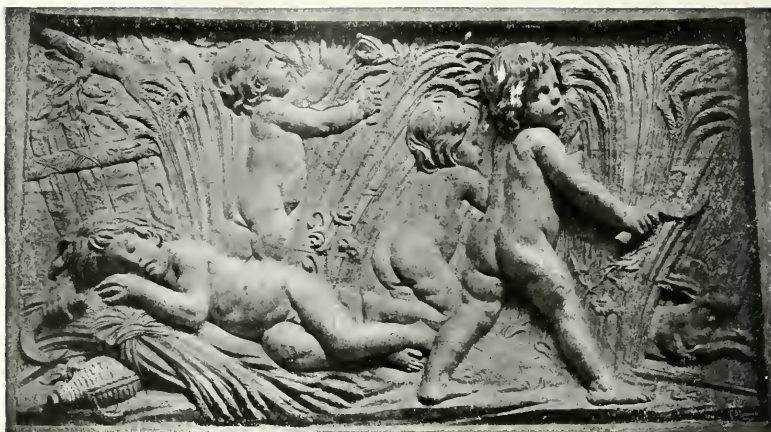
Fig. 368. L'Estate. Rilievo del Bouchardon nella fontana di Grenelle a Parigi.

Voltaire nell'Istituto di Francia, nonostante la bizzarria, merita la fama di cui gode. Il monumento del Maresciallo di Sassonia nella chiesa di S. Tommaso a Strasburgo è uno dei capolavori del secolo. L'eroe si avvia tranquillamente al sepolcro, aperto dalla Morte, simboleggiata in uno scheletro velato, e vigilato da Ercole; la Francia tenta di ritardare il gesto fatale della Morte. La scena è intensamente drammatica, e le giova anche la solennità delle parti decorative. Per la novità del concetto, l'opera
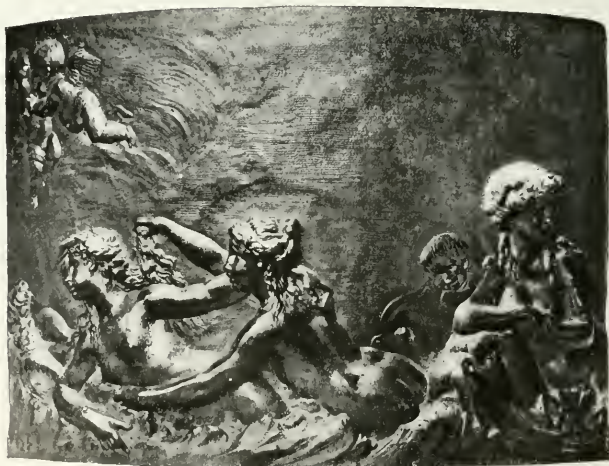
Fig. 369. Rilievo in bronzo del Clodion. Parigi, Louvre.

migliore del Pigalle era il monumento, distrutto dalla Rivoluzione, di Luigi XV a Reims. Raffigurare un re a piedi, con un lavoratore e un mercante presso la base, è idea affatto moderna. Seguì la stessa via STEFANO MAURIZIO FALCONET (1716-91). La natura lo aveva fatto per essere scultore di leggiadre Ninfe, di belle donne al bagno, di graziose figurine di *biscuit*; tuttavia seppe raggiungere l'altezza eroica nella statua

Fig. 370. Busto del Molière, dell'Houdon. Parigi, Comédie-Française.

equestre di Pietro il Grande a Pietrogrado (1766), col cavallo che s'impenna, e l'eroe togato che guarda superbamente davanti a sè.

5. IL CLASSICISMO. — La nuova generazione comincia con AGOSTINO PAJOU (m. 1809), il quale dapprima si appropriò lo stile del suo maestro Lemoine (Maria Lesczynska, al Louvre), e poi si fece una sua maniera molle e sensuale (Psiche e la Baccante, al Louvre); ma sono di sua mano anche alcuni busti tra i più espressivi e veritieri di questo tempo (Madama du Barry; ivi). LUIGI MICHEL, più noto sotto il nome di CLODION (1738-1814), genero del Pajou, è nella scoltura ciò che il

Fragonard è nella pittura. I suoi Fauni, le sue Ninfe, i suoi putti, di terracotta o di marmo, hanno forme tondeggianti e rigogliose (fig. 369); le sue figurine di *biscuit* e in genere tutta la sua scoltura da salotto è aggraziata e voluttuosa, e perciò acquistò largamente il favore dei gran signori. La Rivoluzione gli tolse il pane; nel 1799 si convertì al puro classicismo, ma ciò non valse a restituirgli l'antica fama. Minor danno sofferse dalla grande catastrofe Giovanni Antonio Houdon (1741-1828), artista più indipendente e più fedele alla natura. Fino da quando era a Roma eseguì una statua di S. Bruno, solenne e commovente. A Parigi coltivò le eleganze del nudo; al Louvre c'è di lui un Morfeo e una Diana camminante, di mirabile leggiadria. Ma fu soprattutto eccellente nel ritratto, dove raggiunse l'estremo della verità esteriore e nello stesso tempo la più profonda spiritualità (fig. 370). Egli lasciò circa duecento busti di suoi contemporanei, in bronzo, marmo, argilla e gesso: uomini politici, poeti, artisti, letterati, scienziati, e belle donne degli ultimi anni della Monarchia borbonica, della Rivoluzione e dell'Impero. Negli elementi materiali — capelli, pelle, vestimenta — egli è veracissimo, e sa esprimere l'intimo del carattere personale. Nelle sue teste non c'è il minimo spazio morto, ogni piega o ruga ha il suo significato. La figura che egli intese più a fondo è quella del Voltaire. Ne fece parecchi busti, e due statue. L'una, seduta e in ampio paludamento, ritratto prodigiosamente veritiero « di uno spirito irrequieto, operoso, pugnace » è nell'atrio della *Comédie-Française*; l'altra (1814) in piedi, atteggiata come un oratore romano, è nel Pantheon di Parigi.

5. LA PITTURA FRANCESE NEI SECOLI XVII E XVIII.

Nella prima metà del secolo XVII sono pochi i pittori francesi che si mantengono esenti dall'italianismo. Citiamo tra questi i fratelli Antonio e Luigi Le Nain di Laon, morti l'uno dopo l'altro nel 1648, e il loro fratello minore Matteo (1600-1677). I Le Nain ritraggono, con fare semplice e modesto, soggetti popolari e rusticani, falciatori, contadini che mangiano (fig. 371), od episodi di guerra e violenze soldatesche. Filippo di Champaigne, nato a Bruxelles nel 1602, ma residente a Parigi dal 1622 fino alla morte (1674), nei suoi ottimi ritratti (quello del conte di Mansfeld, del 1624, gli valse il favore di Maria de' Medici) si attiene alla maniera fiamminga; invece dai suoi quadri religiosi spira l'inflessibile austerità dei Giansenisti di Portoreale, dei quali fu personalmente amico.

Anche Giacomo Callot di Nancy (1592-1635), benchè vissuto a lungo in Italia, nelle acqueforti a bulino, composizioni di molte figure, sia per la scelta del soggetto che pel modo di concepirlo, appare artista schiettamente settentrionale. Ritrasse feste popolari (la Fiera dell'Impruneta), cavalieri e dame, carovane zingaresche; trattò le Tentazioni di S. Antonio, e in diciotto fogli conservò memoria degli orrori della guerra (fig. 372), che egli stesso vide nella sua Lorena. Anche i personaggi tipici della commedia italiana (Pantalone, Scapino, ecc.) fornirono soggetti alle sue acqueforti. La fantasia del Callot non conobbe limiti; il suo nome finì col diventare sinonimo di un indirizzo artistico, o meglio poetico (v. ad es. le *Fantasie* dell'Hoffmann nella maniera del Callot). L'inesorabile verità della concezione nelle « Misères de la guerre », che si manifesta in una tecnica tagliente, quasi secca, disegnante con precisione

ogni movimento, conferisce alle acqueforti del Callot un pregio singolare. Esse sono le fedeli ed efficaci illustrazioni degli avvenimenti contemporanei.

Ma nella pittura francese della prima metà del secolo XVII prevaleva l'esempio dell'arte italiana. Oltre ai rappresentanti della tendenza naturalistica, di cui l'opera fu poco efficace, la Francia ebbe pittori, che, seguendo la via sulla quale si era posta l'architettura francese del tardo Rinascimento, si proposero di raggiungere nella forma maggior correttezza ed euritmia, movendo dallo studio coscienzioso degli antichi maestri italiani, dai quali ritrassero l'entusiasmo per l'antichità. Roma accoglie maternamente i nuovi pellegrini, e dà loro un più ampio respiro, un'anima più ardente; ed è singolare il vedere come questi Francesi, all'opposto dei Fiamminghi, i

Fig. 371. Famiglia di contadini, di Antonio Le Nain. Londra, Galleria Nazionale.

quali in Italia non riuscirono mai a mutar la loro natura, trovino qui un rinnovamento, quasi una consacrazione, e si formino uno stile che è del pari indipendente dalla maniera francese e dalla vera tradizione romana.

2. Nicola Poussin e il paesaggio eroico. — A capo di questi artisti è da porre Nicola Poussin (1594-1665). Egli conobbe presto le opere di Raffaello dalle incisioni di Marcantonio. Dopo due vani tentativi di venire in Italia a proseguire i suoi studi, nel 1624 potè stabilirsi a Roma, ed ivi si diede tutto al classicismo. Nel 1641 il Richelieu lo richiamò a Parigi, dove sotto la protezione del gran Cardinale fiorivano le arti; ma dopo due anni, deluso nelle sue aspettazioni, ritornò a Roma. Del Poussin abbiamo molti quadri biblici (Rebecca al pozzo, il Miracolo di Mosè, il Cieco risanato, fig. 373) nei quali si ammira la bella armonia dei gruppi e la maestà delle singole figure. I colori oggi si sono alquanto appesantiti, e hanno perduto luminosità. Ma in alcuni dipinti, ad esempio nella maravigliosa Festa di Flora a Dresda, l'intonazione è chiara e gioconda. Nelle figurazioni dell'antichità e della mitologia e nelle allegorie, il Poussin raggiunge lo stile sublime dei drammi del Corneille e

del Racine. La struttura delicata e il nobile atteggiamento dei gruppi di figure mitologiche ed eroiche, la bellezza del nudo, che a paragone della pittura barocca italiana, appare spiritualizzato, la rara leggiadria delle vestimenta e dei colori, costituiscono una pura armonia, una visione di sogno, remota da ogni bruttura terrena, da ogni violenza sanguinaria. Il paesaggio, che in non pochi quadri del Poussin è uno scenario che contribuisce all'effetto, nei lavori degli ultimi anni del Maestro diviene sempre più fine a sè stesso; le figure, tolte di preferenza dall'antichità classica, non sono più che macchiette; le forme del paesaggio, per lo più italiane; ma rese più solenni e poderose con una accorta costruzione, trasportano lo spirito in un mondo ideale, lontano dall'ambiente consueto, degna sede di grandi fatti e di grandi uomini. In questo modo di intendere il paesaggio (paesaggio eroico) il Poussin ebbe un seguace in Gaspare Dughet (1613-1675), suo genero, e perciò detto anche Gaspare Poussin. Questi visse a Roma e fu uno dei più operosi artisti del secolo XVII. Ma

Fig. 372. Dalle « Misères de la guerre », acquaforte di Giacomo Callot.

in lui la forza creatrice, di primo getto, di Nicola Poussin già appare molto indebolita, e degenera in una pura esteriorità. Il quadro è fatto di parti studiate ad una ad una dal vero e combinate con molto accorgimento; ma in questa sapiente struttura manca l'ispirazione (fig. 375). Però le opere di Gaspare, come pittura decorativa, producono un bell'effetto; valgano ad esempio i suoi paesaggi a fresco nel Palazzo Colonna e nella Chiesa di S. Martino ai Monti in Roma; ma difettano in essi il calore e l'intimo sentimento.

3. Claudio Lorenese. — Il paesaggio eroico è un tema prediletto anche a Claudio Gelée, detto dagli Italiani Claudio Lorenese. Ma più del Dughet egli ebbe occhio sagace nello scoprire le maggiori bellezze della campagna, cioè i fenomeni luminosi, e spesso si compiace di accordi più miti e più sereni. Nato in Lorena, in uno castello sulla Mosella non lontano da Épinal (1600) e rimasto orfano da fanciullo, Claudio cominciò presto a correre il mondo. Si ritiene che il principale suo maestro sia stato Agostino Tassi, a Roma, il quale alla sua volta fu discepolo di Paolo Bril. Dal 1627 al 1682, anno di sua morte, il Lorenese visse a Roma. Documento

Fig. 373. Il cieco risanato, di Nicola Poussin. Parigi, Louvre.

della sua prodigiosa operosità è il libro di disegni da lui composto negli ultimi anni, per difendersi dalle falsificazioni e attestare l'autenticità delle opere sue. Questo libro intitolato « Liber veritatis » è oggi in possesso del duca di Devonshire; contiene duecento disegni, ed è ben lungi dal comprendere tutti i quadri di Claudio. Di solito il Lorenese pone nel fondo del quadro uno scenario, delimitato da un gruppo di grandi alberi o da un tempio; così il piano di mezzo acquista profondità (fig. 374). L'occhio si posa sopra una serie di superfici lievemente ondulate; l'orizzonte, spe-

Fig. 374. Paesaggio con Agar e l'Angelo, di Claudio Lorenese. Londra.

cialmente nelle spiagge, appare lontanissimo. Vediamo il mare sfolgorante nella luce meridiana, o lievemente increspato dalla brezza mattutina, o infiammato dal sole che tramonta. Nell'arte di rappresentare gli effetti di luce, i tenui passaggi dalla luce all'ombra, le armonie dei colori, Claudio supera tutti i suoi contemporanei. La composizione è talora un po' artificiosa, ma l'anima del paesaggio è sempre espressa in modo perfetto. Tutti i suoi quadri producono una impressione di quiete ideale e beata. La maggiore e miglior parte delle sue opere si trova nella Galleria Nazionale di Londra, al Louvre, a Roma, nell'Eremitaggio di Pietrogrado e nel Museo del Prado di Madrid. Tra i più celebri suoi quadri ricordiamo il Molino, nella Gal-

Fig. 375. Paesaggio eroico, di Gaspare Dughet. Berlino.

leria Doria a Roma, la Partenza della Regina di Saba, a Londra, e le cosidette Quattro Stagioni a Pietrogrado.

Abbiamo già parlato del Lebrun. Diremo qui che il giudizio che si può dare di lui come artista può esser vario e parer sino contradittorio a seconda che il Lebrun si considera come pittore o come decoratore. Pittore secondario di quadri, disegnatore vuoto e superficiale, freddo colorista, come decoratore invece fu l'artista più eminente e valoroso del suo tempo. La sua fama di pittore sarebbe anche minore di quella che è se i suoi dipinti non fossero divulgati per mezzo dell'incisione in rame, dai migliori maestri d'allora. Infatti, dopo la fondazione della manifattura dei Go-

Fig. 376. Mignard. Maria Mancini. Berlino.

belins, il fatto più importante fu la formazione di una numerosa scuola di valenti incisori in rame. Gerardo Edelinck, venuto di Fiandra, Gerardo Audran, il più celebre tra gli artisti della sua famiglia, il Rousselet, il Poilly, Roberto Nanteuil, Pietro van Schuppen, i due Drevet (Pietro e Pietro Imberto) diedero alla Francia il primato nell'incisione in rame, già fiorente nei Paesi Bassi. Le loro opere pregevolissime per il modo col quale questi incisori sanno ritrarre gli effetti pittorici, contribuirono a divulgare la fama delle pitture donde furono tratte, tanto più che non di rado l'incisione dissimula i difetti dell'originale. Così avviene, ad esempio, delle storie d'Alessandro, che il Lebrun dipinse come cartoni di arazzi per la manifattura di Gobelins. Le incisioni che ne trassero l'Audran e l'Edelinck non lasciano scorgere il colorito insufficiente degli originali. Il Lebrun passò pa-

Fig. 377. Luigi XIV, del Rigaud. Braunschweig, Museo ducale.

Fig. 378. M.lle de Lambesc e il Conte di Brionne bambino, del Nattier. Parigi, Louvre.

Fig. 379. Santa Veronica, del Lesueur. Parigi, Louvre.

recchi anni a Roma studiando assiduamente i pittori contemporanei e l'antichità. Ma dell'arte antica egli si appropriò soprattutto l'esteriorità, formandosi un patrimonio di forme e d'idee, del quale si giovò in patria. Quantunque egli abbia dipinti anche molti ritratti (Museo di Berlino) e quadri di chiesa, la sua operosità si volse prin-

Fig. 380. Gilles, del Watteau. Parigi, Louvre.

Fig. 381. Ritratto di dama. Pastello del La Tour.

Fig. 382. Ritratto di dama. Pastello del La Tour.

cipalmente alle grandi pitture decorative. Sveltezza di mano, abilità nell'adoperare l'apparato mitologico, composizione scenografica, sono suoi meriti indiscutibili; ma nelle figure e nei gruppi manca la verità e la vita, nonchè il carattere della vera grandezza.

Fig. 383. Il Concerto, del Watteau.

Col Lebrun gareggiò nel ritratto Pietro Mignard (1612-1695) che studiò a Roma e tornato in patria entrò nelle grazie della Corte. I suoi ritratti sono tutti dello stesso stampo, ciò che in parte dipende dalle persone ch' egli ebbe a ritrarre (fig. 376); tuttavia sono sempre superiori alle sue grandi composizioni e alle sue Madonne, che vogliono esser graziose e riescono svenevoli. Nei ritratti egli tendeva all'esaltazione ideale, come dimostra quello di sua figlia, che egli ritrasse sotto l'aspetto della Francia che annunzia al mondo la gloria del padre (Louvre). Molto maggior libertà e verità troviamo nei ritratti di Pietro Rigaud (1659-1743) che,

Fig. 384. Merenda italiana, del Lancret.

insieme con quelli di Nicola de Largillières (1656-1746) e di Giovanni Marco Nattier (1685-1766), formano una galleria storica, nella quale non manca quasi nessuno dei personaggi della Francia d'allora. Il pesante sfarzo di quel tempo nuoce all'effetto di questi ritratti, non esclusi quelli del Re (fig. 377) e dei grandi della Corte e dello Stato. Tuttavia non difetta lo studio della verità e del carattere, specialmente nei ritratti d'artisti e di donne (fig. 378).

L'ultimo tra i celebri pittori francesi del regno di Luigi XIII, Eustachio Lesueur (1616-1655), morto in ancor giovine età, non fu mai in Italia; la sua educazione artistica si compì nella bottega di Simone Vouet, abile ritrattista e seguace del naturalismo, il quale godeva favore in Corte. Tuttavia nelle composizioni del Lesueur si vede l'influenza del Poussin e dei grandi italiani. Le sue figure sono esenti da artifizio e da ostentazione; l'espressione dei sentimenti è molto naturale (fig. 379); ma il senso del colore lascia a desiderare. Il capolavoro del Lesueur sono i ventidue

Fig. 385. La danza, del Pater.

Fig. 386. La dichiarazione, del Detroy. Berlino.

quadri della vita di S. Bruno, al Louvre, tra i quali primeggia per potenza di espressione e semplice verità quello della morte del Santo.

Tutti questi artisti, che si possono comprendere sotto la denominazione, comunemente accettata, di « idealisti », formano il gruppo principale. Tuttavia ebbe un seguace anche la tendenza popolare, rivolta alla rappresentazione immediata della realtà, e questi fu Jacopo Courtois (1621-1676), vissuto a Roma e detto dagli Italiani il Borgognone, dalla sua provincia nativa. È probabile che i suoi combattimenti di

Fig. 387. La Musa della Storia, del Boucher. Parigi.

cavalieri, pieni di vita e di movimento pittoresco, gli siano stati ispirati dall'esempio di Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), rinomato pittore di battaglie, e di Salvator Rosa.

4. Il Watteau e la pittura rococo'. — Come nell'architettura, così nella pittura si rispecchia la giocondità del vivere. La vita è intesa come un giuoco; si rifugge dai gravi pensieri, che turbano la felicità dell'ora che fugge. I soggetti preferiti dai pittori sono la vita spensierata dei commedianti, le baldorie rusticane, il mondo fantastico dell'Arcadia; la loro fantasia è occupata dalle « fêtes galantes », riflesso delle pastorellerie nelle quali la Corte e l'aristocrazia cercavano una libera-

zione dagli impacci dell'etichetta. Di questa, che diremo naturalezza cortigiana, il più vivace ed efficace interprete fu certamente ANTONIO WATTEAU di Valenciennes (1684-1721). Comunemente il Watteau è definito un autodidatta; ma non si

Fig. 388. Madama di Pompadour, del Boucher. Parigi.

può escludere che nello sviluppo della sua fantasia abbiano avuto gran parte tanto le opere del Rubens e del Teniers, del Campagnola e di altri Veneziani, quanto gli anni passati alla scuola di CLAUDIO GILLOT, rinomato pittore decorativo. Grazie ad una instancabile operosità, sebbene abbia avuto una vita breve e travagliata da malattie, il Watteau fu un artista fecondissimo, tanto che dai suoi quadri e disegni

si trassero 360 fogli incisi, ed ebbe insieme perfetta sicurezza di mano, e una padronanza delle forme e dei movimenti da suscitare l'ammirazione. Nei personaggi del Watteau i sentimenti non sono che un giuoco, ma il giuoco è fatto da cavalieri eleganti e nervosi, da damine civettuole, dalla faccia schernitrice, dai capelli ravviati all'in su, che dànno maggior risalto al nasino irregolare e capriccioso ed alle graziose e bizzarre testoline. Anche le zimarre di seta degli uomini e le vesti da camera delle donne giovano a completare queste eleganti mascherate (tav. IX). Il

Fig. 389. Ritratto di dama, del Fragonard. Londra, Galleria Wallace.

Watteau ora ci presenta le più note figure della commedia francese, quali il balordo Gilles (Louvre, fig. 380) o la leggiadra Minette, ora ritrae feste e ricreazioni all'aperto, o scene amorose o trattenimenti musicali (fig. 383), senza mai oltrepassare i limiti dello scherzo garbato. Si ritiene suo capolavoro « L'embarquement pour Cythère », soggetto derivato da un libretto d'opera, dove si vedono parecchie coppie d'amanti che si imbarcano per l'isola sacra a Venere e a Cupido; l'originale è a Berlino; al Louvre ce n'è una ripetizione, che è poco più che un bozzetto.

Nei primi tempi il Watteau, seguendo l'esempio del Teniers, ritrasse veri contadini e soldati; anche nei suoi ultimi anni ritornò alla vita semplice e reale, dipingendo per il suo amico Gersaint, negoziante di oggetti d'arte, una grande insegna

ANTONIO WATTEAU — TRATTENIMENTO ALL'APERTO.

Dresda Galleria Reale.

di bottega, dove si vede un mercato, con gente che imballa le mercanzie comperate. Questo quadro (a Berlino) è prezioso anche perchè ci fa conoscere il commercio artistico francese nel secolo XVIII.

Per il ritratto venne in voga il pastello, tecnica che pareva tra tutte la più facile ed efficace. Il più famoso pastellista fu Maurizio La Tour di Saint-Quentin (1704-88, figg. 381-382); gareggiò con lui il ginevrino Giovanni Stefano Liotard (1702-89). Senza dubbio il pastello ha mezzi limitati, e si presta a rendere piuttosto l'aspetto esterno che non l'anima del modello. Ma il secolo XVIII non amava la psi-

Fig. 390. Fragonard. L'altalena. Londra, Galleria Vallace.

cologia; il suo ideale era un tipo che variava soltanto secondo il sesso, la condizione, la professione, ecc., con una lieve impronta individuale. Caratterizzare più fortemente i personaggi sarebbe parso una sconvenienza.

Seguirono le orme del Watteau, Nicola Lancret (1690-1743, fig. 384) e Giovan Battista Pater (1695-1733, fig. 385); quest'ultimo fu inesauribile inventore di scene piacevoli e bizzarre, tutte appartenenti a quel mondo arcadico che esclude la sensualità. Ma quando i cosidetti pittori di costume, primo tra i quali Giovanni Francesco Detroy (1679-1752, fig. 386), rinomato anche per grandi pitture decorative, e più tardi Carlo van Loo (1705-65) e Pietro Baudouin (1723-1769), presero a dipin-

gere scene amorose tratte direttamente dalla vita reale, al convenzionalismo arcadico successe la volgare galanteria.

Anche Francesco Boucher (1703-1770), che fu il vero sovrano della pittura francese finchè non venne esautorato dall'acerba critica del Diderot, nei primi suoi lavori fu imitatore del Watteau. E queste prime opere, specialmente gli schizzi dal vero, sono tra le cose migliori del Boucher, artista fecondissimo e versatile, che trattò tutti i rami della pittura. A poco a poco, seguendo le idee del suo tempo, egli si formò una maniera personale, di grande effetto decorativo, ma artisticamente con-

Fig. 391. Il « Benedicite » del Chardin. Parigi, Louvre.

venzionale, diremmo quasi imbellettata. Predilige i toni chiari e rosati, evita le ombre, e con la sua leggerezza di mano, qualità di cui natura gli fu prodiga, produce forme leggiadre e sensuali. Non pago di presentarci soggetti pastorali che sembrano tolti da un balletto teatrale, egli porta sulla tela anche l'Olimpo. Ma le sue Dee e le sue Ninfe non servono che a rappresentare una vita fittizia, voluttuosa e raffinata, fino a divenire snervante. Tra le sue creazioni quelle che oggi piacciono di più sono gli amorini e puttini, che scherzano giocondamente in molti suoi quadri allegorici o mitologici (fig. 387). Tra i ritratti i migliori sono quelli della sua protettrice, Madama di Pompadour (fig. 388). Discepolo e collaboratore del Boucher ed interprete delle stesse idee fu il provenzale Giovanni Onorato Fragonard (1732-

1806), per doti naturali e buon gusto forse superiore al maestro; sia nei ritratti (fig. 389) che nelle pitture decorative e nelle acqueforti egli rivela una tecnica geniale, che ha del bozzetto (fig. 390). Ma il mutamento radicale succeduto nel gusto del tempo impedì che il merito del Fragonard fosse riconosciuto secondo giustizia: il che avvenne soltanto ai tempi nostri. La migliore e più copiosa raccolta di suoi quadri è al Louvre.

Il ritorno alla schietta e semplice natura si vede nelle figure e nature morte di Giovanni Simeone Chardin (1699-1779). Egli ritrae la vita e le faccende borghesi, e sa ricavare un effetto poetico, in modo degno dei Fiamminghi, anche dagli arredi

Fig. 392. La sposa del villaggio, del Greuze. Parigi, Louvre.

e dagli oggetti inanimati (fig. 391). La sua tavolozza ha colori caldi e sinceri, non più intonati al roseo, ma quali seppero produrre gli Olandesi, ritraendo l'inesauribile natura. Anche più fedele allo spirito del «siècle des lumières» e della «virtuosa borghesia» è Giovanni Battista Greuze (1725-1805), tenuto in grande stima dal Diderot. Le sue scene di famiglia (fig. 392) raggiungono talora l'effetto drammatico, e sono quasi il compendio di romanzetti famigliari. Le sue figure femminili non di rado peccano di eccessiva sentimentalità e svenevolezza, ma hanno anima e sincerità, non meno della Cleopatra di Guido Reni.

Finalmente meritano menzione alcuni illustratori e disegnatori di vignette del tempo di Luigi XVI, quali il Gravelot, l'Eisen, il Moreau *le jeune*, ed Agostino de Saint-Aubin; la loro fertilissima fantasia e la somma perizia tecnica li innalzano di molto sopra la media della ricchissima produzione di quel tempo.

D. I PAESI BASSI.

Dopo le guerre d'indipendenza e la pace del 1609, nella politica come nella religione, il Belgio e l'Olanda seguirono opposte vie. Anche nell'arte pare che tra il mondo del Rubens e quello di Rembrandt ci sia un abisso. Ma anche facendo astrazione dall'attivo scambio di uomini, di forme e d'idee, che non subì interruzione, chi osservi le cose a fondo riconoscerà che in queste due regioni contigue l'arte barocca compie la sua evoluzione, giungendo alle estreme conseguenze e agli estremi contrasti; senonchè nelle provincie meridionali il fondamento è romano-cattolico, e nelle settentrionali è nazionale e protestante. Rimane, dall'una e dall'altra parte, il comune patrimonio dell'arte nazionale, antica e recente, accresciuto dagli insegnamenti dell'arte italiana. Dove Tiziano e il Tintoretto si fermano, il Rubens va oltre. Ma anche Frans Hals, Rembrandt e il Ruisdael non si potrebbero concepire astraendo dal lavoro preparatorio compiuto in Italia durante il tardo rinascimento e il primo periodo barocco, nel campo della pittura di genere, del paesaggio e del chiaroscuro. Nella scoltura poi e nell'architettura i contrasti scompaiono, o non hanno fondamento che in ragioni pratiche.

1. L'ARCHITETTURA.

Come già abbiamo veduto nel periodo del Rinascimento già appaiono nei Paesi Bassi certe forme singolari, annunzianti un barocco nazionale, le quali ora si sviluppano. Il Rubens durante il suo soggiorno a Genova, trasse disegni dai palazzi dei patrizi genovesi, per proporli come esemplari ai suoi concittadini. La sua casa ad Anversa, l'arco trionfale eretto nel 1635 per l'ingresso dell'arciduca Ferdinando, e le architetture che egli pone nei suoi quadri, sono di stile barocco. Delle stesse idee era pure l'amico del Rubens, GIACOMO FRANQUART (m. 1651), architetto delle chiese dei Gesuiti e degli Agostiniani a Bruxelles, ed anche più il suo discepolo LUCA FAIDHERBE (m. 1697), il quale costruì la chiesa dei Gesuiti (S. Michele) a Lovanio e quella del *Béguinage* a Bruxelles in uno stile sfarzoso, dove l'affastellamento e le spezzature dei membri, i tetti curvilinei, le cornici fantastiche delle porte e delle finestre nulla hanno da invidiare allo «stile fiorito» degli Spagnuoli, o a quel barocco tedesco che prese nome dalle conchiglie (*Ohrmuschelstil*). Infatti c'è nella lingua fiamminga l'espressione «portali alla spagnuola». La conoscenza del Palladio, come in Inghilterra, fece prevalere forme più pure. Lo stile palladiano bene si adattava al costume locale delle molte finestre, ed era facile il collegamento di due piani mediante ordini di pilastri. Il primo che usò questo partito architettonico, ottenendo con semplicità di mezzi un bell'effetto, fu GIACOMO VAN CAMPEN (m. 1657), nel Palazzo Comunale, ora Palazzo Reale, di Amsterdam (fig. 393). L'esempio fu imitato nella casa della corporazione dei muratori a Bruxelles (1698), di A. DE BRUYN. Anche nelle modeste case borghesi vennero in uso i «grandi ordini», che acquistarono bellezza, grazie alla combinazione del mattone con la pietra scalpellata. Continuatore del Campen in Olanda fu PIETRO POST (m. 1669), che applicò gli stessi schemi, migliorandone l'ornato e le proporzioni, nella Casa Mauriziana all'Aja e nel Palazzo Comunale di

Maestrich. FILIPPO VINGBOON (m. 1675), il terzo dei «grandi Olandesi», nel Palazzo del Museo (*Trippenhuys*) di Amsterdam alterò le proporzioni collocando i pilastri
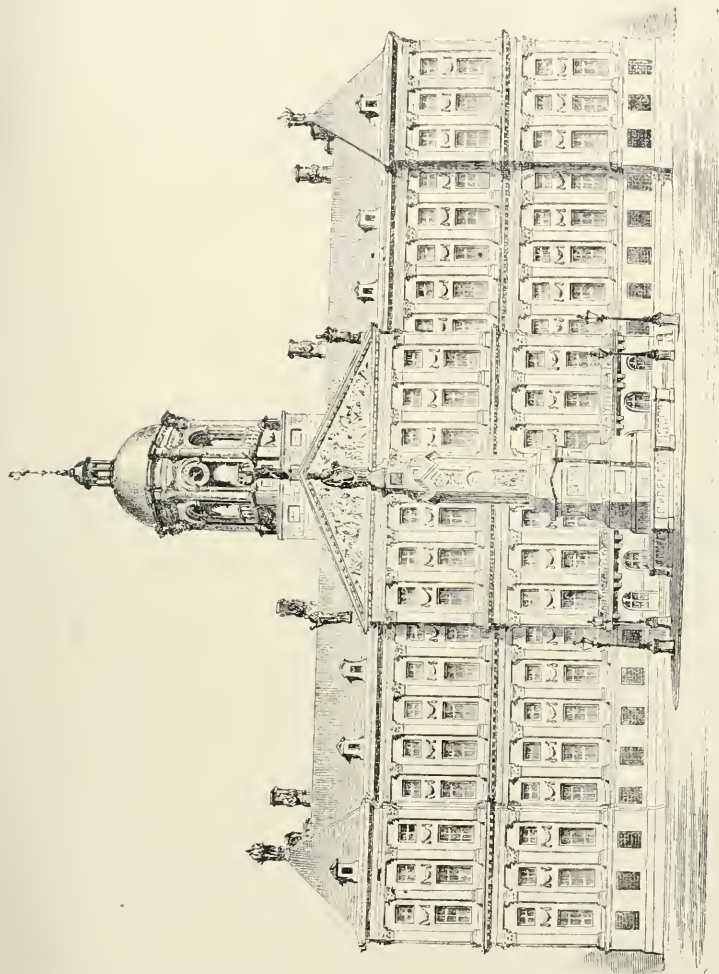
Fig. 393. Palazzo Comunale ora Reale di Amsterdam, di Giacomo van Campen.

a troppo breve intervallo, e per eccesso di purezza giunse alla rigidezza e alla povertà. Nelle provincie protestanti l'architettura sacra ebbe poco da fare, perchè il medio evo aveva lasciato sovrabbondanza di chiese. Come tentativo di una nuova forma di edifizio fatto per la predicazione è da ricordare la chiesa luterana di Amsterdam,

costruita sul modello dell'antico teatro romano, o meglio del teatro palladiano di Vicenza. Nelle provincie cattoliche gli ordini religiosi, specialmente i Gesuiti, costruirono molte chiese, per lo più basiliche a tre navate, come se ne vedono a Genova e nelle provincie renane, aggiungendovi eleganti campanili all'estremità del coro. Tuttavia non mancano esempi di chiese a cupola, come Nostra Donna di Montaigu (1610) di Wenzel Colberger, e Nostra Donna d'Hauswyck a Malines (1663) del Faidherbe. Nell'arte dei giardini gli Olandesi ai vasti parchi ben disegnati preferirono la coltivazione dei fiori. È evidente che le grandi e variopinte aiuole di tulipani e di giacinti contribuirono ad educare il senso del colore. Dei giardini di quel tempo è raro trovare oggi qualche esemplare; ma nella pittura olandese e fiamminga abbiamo molti saggi di quest'arte del giardino, che cercava l'effetto non nelle grandi linee architettoniche e nei giuochi d'acqua, ma nella intensa fecondità della terra.

2. LA SCOLTURA.

Anche nel secolo XVII il Belgio produsse tanti scultori da poterne mandare per tutto il mondo; ne troviamo in Italia, in Ispagna, in Francia, in Germania e in Inghilterra. Erano compagnie o famiglie di artisti, che lavoravano per le chiese e per i palazzi pubblici, in sepolcri e fontane. I Duquesnoy di Bruxelles, i Quellinus e i Verbruggen di Anversa, i Faidherbe di Malines adornavano le chiese, spogliate dal furore degli iconoclasti, di pulpiti, altari, sepolcri e confessionali, di uno stile vigoroso e pomposo, tale da stare al paragone del barocco romano. Primeggia tra tutti, come artista e come maestro Arturo Quellinus il vecchio (1609-68). È da notare, per la storia delle relazioni tra il Belgio e l'Olanda, che la sua opera principale è la decorazione scultoria del Palazzo Comunale di Amsterdam. I bassorilievi dei timpani delle due facciate e della sala dei giudizi sono maravigliosi sia per l'idea che per la forma. Cosa affatto nuova e schietta sono le coppie di cariatidi rannicchiate, se si paragonano all'eleganza che in quel tempo prevaleva in Francia. Molta forza e vivezza si ammira nei bassorilievi che narrano gli esempi di giustizia di Bruto, Salomone e Zaleuco. E non meno ammirabili sono gli otto Dei Maggiori, le soprapporte e i busti, di cui esistono i modelli in creta nel Museo dello Stato, nei quali si sente il tocco della mano nervosa del Maestro. Uno dei suoi scolari, Rambaldo Verhulst (m. 1696) rimase in Olanda, dove eseguì i monumenti sepolcrali dell'ammiraglio Tromp a Delft, del de Ruyter ad Amsterdam, e del signore di Innhausen e Knyphausen a Mitvorde. Quest'ultimo è schiettamente barocco; accanto al morto c'è la statua della vedova dolente. Il sonno della morte non fu forse mai rappresentato con maggior delicatezza in alcun'altra opera di scoltura. Il Verhulst diede anche forma d'arte a un costume olandese, cioè i bassorilievi a mo' d'insegna sugli edifizi di uso pubblico e sulle case private. Si citano tra le sue cose migliori l'insegna della Pesa pubblica e del Mercato del burro a Leida.

Nel Belgio le forme poderose e le invenzioni del Rubens ebbero influenza anche sui giovani scultori, i quali inoltre tentarono di liberarsi dalla costrizione delle linee architettoniche, ed a ciò riuscirono specialmente nei magnifici pulpiti, composti di elementi presi direttamente dal vero, come tronchi e rami d'albero, cortinaggi e figure. Citiamo come saggio di questa scoltura il pulpito della chiesa di S. Gudula a Bruxelles, opera di Enrico Verbruggen (1699); la Cacciata dal Paradiso ter-

restre, l'Albero della Vita, e Maria che uccide il drago, costituiscono una composizione bene ideata, espressa con vivezza di movimenti. Così a piè del pulpito di S. Bavone a Gand, di LORENZO DELVAUX (1745) si vede il Tempo (Chronos) addormentato, e la Verità che viene a svegliarlo. TEODORO VERHAGEN (m. 1759) nel grandioso pulpito di Nostra Donna d'Hanswyck ripetè l'idea di quello di S. Gudula (Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso e l'Assunzione di Maria). Il classicismo proveniente da Parigi, per opera del BERGER, del VAN POUCHES e del GODECHARLES, pose fine a questa scoltura muscolosa ed esuberante di vita, ma non alla predilezione per le allegorie, di cui si fece largo uso, rivestendole di forme greche, specialmente negli edifizi pubblici di Bruxelles.

3. LA PITTURA.

1. P. P. RUBENS E L'ARTE FIAMMINGA.

Sul principio del secolo XVI si formò nei Paesi Bassi l'opinione, divenuta una vera fede, che all'Italia spettasse di pieno diritto il primato dell'arte; questa opinione, seguita da parecchie generazioni, fu d'ostacolo allo svolgimento della pittura fiamminga, incamminata sulla via aperta dagli Italiani. Si sentiva che in Italia si facevano cose, alle quali lo stile nazionale fiammingo non poteva arrivare; non pareva ammissibile che l'arte nazionale potesse progredire da sè, seguendo l'esempio di Pietro Brueghel. Perciò anche nel secolo XVI gli artisti transalpini continuarono a venire

Fig. 394. Nascita di Gesù, di Gherardo Honthorst. Firenze, Uffizi.

in Italia a perfezionare la loro educazione. Ma in Italia era venuto meno il culto degli ideali dell'età precedente. Trionfavano i naturalisti e i tenebrosi, dai quali furono attratti non pochi artisti settentrionali. Nelle idee e nell'indirizzo di queste nuove scuole essi ritrovavano molte cose che per loro non erano più una novità: nel prevalere del colore, nella fantasia limitata a comporre in modo da produrre un forte effetto, essi scoprivano consuetudini proprie della loro antica arte nazionale.

Così avveniva che i pittori stranieri venuti a studiare in Italia, anzichè essere costretti a rinunziare alle loro idee tradizionali, in qualche caso acquistavano riputazione appunto con l'esagerarle alquanto. In luogo delle comunità artistiche esclusivamente nazionali, si era formata a Roma una società internazionale, suddivisa in gruppi secondo l'origine, ma in gruppi che spesso esercitavano o subivano una influenza reciproca. La « Schilderbent », sollazzevole brigata di artisti fiamminghi e tedeschi, nella quale ciascuno aveva un soprannome da taverna e le adunanze si facevano per ispasso, durò per parecchie generazioni, fino al decadere dell'arte nei Paesi Bassi.

Alcuni pittori settentrionali seguirono decisamente gli esempi italiani. Uno di questi è Gherardo Honthorst di Utrecht (1590-1656), detto dagli Italiani Gherardo delle Notti. Nei suoi quadri, ad imitazione del Caravaggio, egli ottiene l'effetto mediante una luce artificiale, per lo più di candele, che cade dall' alto e illumina fortemente le figure lasciando il resto nell'ombra (fig. 394). Altri artisti s'innamorarono

Fig. 395. I giuocatori di bocce, di van Laer. Dresda.

non tanto dell'arte quanto della natura italiana; per molti transalpini, francesi e fiamminghi, il paesaggio d'Italia e la vita popolare furono fonte inesauribile d'ispirazione. La pittura di paese è principalmente opera di Francesi; un olandese, PIETRO VAN LAER detto il BAMBOCCIO (m. 1642) fu in Italia il maestro tipico di una pittura di soggetti popolari (*bambocciate*), alquanto ruvida ma pregevole per forza di colore (fig. 395).

Fig. 396. Rubens con la sua prima moglie Isabella Brant. Monaco.

2. RUBENS. — L'artista che seppe gloriosamente associare al vigor nativo della propria indole fiamminga l'eredità di Michelangelo e del Tintoretto, fu PIETRO PAOLO RUBENS. Suo padre, scabino di Anversa, per sottrarsi alle persecuzioni degli Spagnuoli contro coloro che come lui propendevano alle dottrine protestanti, nel 1568 si rifugiò a Colonia. Una sua illecita relazione con Anna di Sassonia, moglie di Guglielmo d'Orange, gli attirò addosso l'ira della famiglia offesa. Fu imprigionato nella fortezza di Dillenburg (Nassau), e poi per intercessione della moglie Maria Py-

pelinx mandato a confine a Siegen. Ivi nel 1577 la valorosa donna diede alla luce Pietro Paolo Rubens. Vi fu chi dubitò dell'esattezza di questa notizia, per rivendicare a Colonia o ad Anversa l'onore di essere patria del Maestro; ma gli argomenti addotti in proposito sono molto deboli. È vero però che nel 1578 la famiglia ritornò a Colonia, e dopo la morte del padre, avvenuta nel 1587, rientrò in grazia

Fig. 397. La Deposizione, del Rubens. Anversa, Duomo.

dei governanti spagnuoli, abiurò la religione protestante, e nel 1588 si stabilì nuovamente ad Anversa.

Benchè nato in Germania (l'anno della morte di Tiziano) il Rubens è uno schietto fiammingo. Egli ebbe una educazione superiore alla media dei pittori settentrionali; nell'arte il suo primo maestro fu Tobia Verhaegt, paesista apprezzato anche in Italia. Altri suoi maestri furono Adamo van Noort (1562-1641), artista di cui non si conosce alcun quadro autentico, ma soltanto alcune incisioni tratte dai suoi quadri, dove appare un vigoroso senso della forma, ed Otto van Veen (1558-1629), uomo dotato di grande cultura letteraria piuttosto che di attitudini artistiche.

Di somma importanza nella vita artistica del Rubens è il viaggio in Italia, cominciato nel 1600. Appena giuntovi fu assunto a servizio del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, prototipo dei principi mecenati. Quest'uomo singolare si dilettava ugualmente di cavalli, di cani, di commedianti e di quadri; era appassionato della musica, dell'alchimia e dell'astrologia; faceva venire dalla Spagna Madonne miracolose e ritratti di belle donne. La sua reggia era un esempio di tesori d'arte, ma egli, smanioso di viaggiare, non vi faceva che brevi soggiorni. Entrato a servizio del Gonzaga, il Rubens nel 1603 intraprese un lungo viaggio nella Spagna, con una ambasciata che portava regali. In Italia, oltre che a Mantova, egli si trattenne a

Fig. 398. La passeggiata, del Rubens. Monaco.

lungo in Roma, e passò parecchi mesi a Genova, dove molto gli piacque la magnificenza dei palazzi. « Nella mia giovinezza ho goduto largamente le delizie dell'Italia », così egli stesso scriveva ad un amico. Infatti egli vi rimase parecchi anni, non essendo ritornato in patria che nel 1608, e l'Italia produsse grandi effetti nel suo temperamento artistico.

Pochi artisti impararono tanto in Italia quanto il Rubens. Conobbe ed apprezzò gli antichi maestri, ne copiò le opere o almeno ne trasse degli schizzi, e da loro tolse anche qualche motivo. Nel suo Battesimo di Gesù riconosciamo figure dei cartoni di battaglie di Michelangelo; i cartoni di Raffaello gli suggerirono motivi per arazzi, con soggetto di storia romana (Decio Mure); Gesù sulla paglia (Anversa) deriva dal Mantegna; la Battaglia delle Amazzoni, il ritratto di donna nuda (Vienna)

e la Festa di Venere sono cose tizianesche; il S. Gerolamo di Anversa proviene da Agostino Carracci. Si vede in lui anche qualche cosa di Giulio Romano, del quale a Mantova ebbe sott'occhio le pitture; qualcosa del Barocci, di cui vide ottimi

Fig. 399. Tavola di mezzo dell'altare di S. Ildefonso del Rubens. Monaco.

lavori a Genova e a Roma, e, su tutto, l'opulenza pittorica di Paolo Veronese. Nondimeno egli è immune dall'eclettismo. È evidente che volle rendersi ragione di tutto ciò che la pittura aveva prodotto prima di lui, e penetrare a fondo, mediante lo studio di molte opere, nell'essenza creatrice dell'arte. L'arte italiana

dal Mantegna al Caravaggio gli parve un'ottima scuola, ma non una norma assoluta e insuperabile. La sua indole nativa non fu falsata, la sua spontanea visione non fu turbata. Dal Rinascimento italiano trasse principalmente il grande stile, il fare drammatico, l'espressione patetica, la rappresentazione potente e magnifica. Per comprendere quanto il Rubens sia lontano dalle idee umanistiche, su cui si fonda il Rinascimento italiano, basta por mente al concetto che egli ha

Fig. 400. Il ratto delle Leucippidi, del Rubens. Monaco

dell'antichità. Per lui il mondo antico è come un'età preistorica, nella quale regnano nella loro forma elementare, spontanea, primitiva le passioni e i sentimenti, tutta la vita dell'uomo naturale. Qui si offre al pittore il vero ambiente per i suoi uomini vigorosi, per le sue floride donne; qui il naturalismo può assurgere alle forme più potenti ed esuberanti e produrre effetti che non gli sono consentiti quando si attenga alla realtà volgare. La potente fantasia del Rubens ha molto del sensuale, ma è sana. Trasportando nei remoti tempi eroici gl'impeti amorosi, il giocondo tumulto delle caccie e dei conviti, egli aggiunge a questi soggetti una parvenza ideale.

Quando lasciò l'Italia il Rubens era ormai un artista maturo; soltanto nel colore,

che più tardi acquistò una luminosità più forte e gioconda, egli prediligeva ancora i toni bruni e le penombre azzurro-grigiastre. Dopo breve soggiorno a Bruxelles sposò Isabella Brant (1609) e si stabilì ad Anversa, dove nel 1611 cominciò a fabbricarsi un magnifico palazzo, che a poco a poco divenne un vero museo. Della sua felicità in questo periodo è testimonianza il doppio ritratto della Pinacoteca di Monaco (fig. 396) che rappresenta il Maestro e sua moglie, seduti in atto affettuoso all'ombra di una macchia. Oltre al grande pregio artistico, il quadro va ricordato perchè inizia la serie dei ritratti dei pittori con la propria moglie divenuti in uso nei Paesi Bassi. La felicità coniugale anche tra gli artisti era condizione necessaria alla vita operosa.

Fig. 401. La caccia al leone, del Rubens. Monaco.

Nel decennio seguente il Rubens produsse senza interruzione una serie di vaste opere nelle quali, a differenza delle posteriori, l'esecuzione è quasi tutta di sua mano. Nel 1610 dipinse l'Alzamento della Croce (Duomo di Anversa); l'anno seguente la corporazione dei balestrieri gli commise un grande trittico, che reca nel mezzo la Deposizione (fig. 397) e sugli sportelli la Visitazione e la Presentazione al Tempio (Duomo di Anversa). In questa composizione mirabilmente compatta il Rubens si attenne ai modelli italiani (Daniele da Volterra, il Barocci). Restano tuttavia altri meriti tutti suoi, cioè il partecipare di tutte le figure, in diversa misura accortamente studiata, all'avvenimento, la varia gradazione dei sentimenti, conforme alla varietà dei caratteri, e la moderazione e gravità dell'espressione. Nel 1613, per il suo amico il borgomastro Rockox, il Rubens dipinse un trittico, oggi nel Museo di Anversa: nella tavola di mezzo si vede S. Tommaso incredulo, e sugli sportelli i ritratti del committente e di sua moglie. In questo quadro egli diede prova che il suo disegno e il suo colore erano atti a rappresentare gl'intimi moti dell'anima, non meno bene che i soggetti patetici e passionali. Poco dopo, dal 1620 al 1626, il Maestro condusse a termine due grandi serie di quadri. Compose tutta la deco-

razione pittorica della nuova chiesa dei Gesuiti in Anversa, sfortunatamente distrutta quasi per intiero da un incendio, sì che non rimangono che i due quadri dei miracoli di S. Ignazio e di S. Francesco Saverio, ora nella Galleria Imperiale di Vienna, mirabili per l'arte con la quale il Rubens seppe efficacemente rendere sensibile una astrazione. Un altro vasto lavoro gli fu commesso da Maria de' Medici regina di Francia, la quale si proponeva di glorificare in due serie di quadri la vita del suo defunto marito Enrico IV; i ventun quadri della prima serie riguardano la regina; la seconda rimase incompiuta. Eccettuate alcune allegorie, non

Fig. 402. I quattro Elementi, del Rubens. Vienna.

c'è altra opera che, come questo ciclo di pitture oggi raccolte al Louvre, si colleghi così strettamente alle idee poetiche del tempo, e ne ritragga in modo così immediato il gusto estetico. Gli Dei dell'antichità, le figure allegoriche e i personaggi storici sono trattati nello stesso modo, senza che ne risulti disarmonia.

Fino al tempo di cui discorriamo il Rubens visse tranquillo, tutto assorbito dall'arte sua. Nel 1626 gli morì la moglie. Nei sette anni che seguirono ebbe missioni politiche a Madrid (1628), a Londra (1629) e altrove, che lo volsero ad altre occupazioni. I potenti d'allora, come Carlo I d'Inghilterra, Lord Buckingham, Filippo IV di Spagna, erano amici delle arti, e propensi ad accogliere benevolmente gli artisti; inoltre parve all'arciduchessa Isabella, governatrice dei Paesi Bassi, che il Rubens, uomo di mondo e di varia coltura, fosse la persona adatta per i fini che ella si proponeva presso le Corti d'Europa. Pose fine alla carriera diplomatica del Rubens

un aspro dissidio coi rappresentanti degli Stati Belgi, che nelle trattative con l'Olanda proseguivano fini diversi da quelli dell'arciduchessa. Poco dopo, la generosa protettrice del Maestro morì. La casa del Rubens fu indi a poco rallegrata dalla giovanile bellezza della seconda moglie, la diciassettenne Elena Fourment (1630). Della sua

Fig. 403. La moglie di Carlo Cordes, del Rubens. Bruxelles.

rinnovata felicità coniugale sono testimonianza i ritratti esistenti nella Pinacoteca di Monaco, nella Galleria Rothschild di Parigi, e altrove. Nel primo di questi (fig. 398) vediamo gli sposi, accompagnati da Nicola, secondo figlio del primo matrimonio del Rubens, che in una luminosa giornata di maggio passeggiano nel fiorito giardino adiacente al palazzo; nell'altro è ritratta la giovane madre che sorregge con le dande il bambino, appoggiandosi al braccio del marito. Quanto egli si compiacesse della florida bellezza della seconda moglie, si vede non soltanto dai

molti ritratti che ne fece, ma anche dai non pochi quadri mitologici e religiosi nei quali si ritrovano le fattezze di lei. Artista innamorato di questa bellezza, il Rubens la ritrasse anche svestita. «La Fanciulla dalla pelliccia» nella Galleria Imperiale di Vienna è la moglie del Rubens nell'atto di scendere nel bagno. La rivediamo nel Giudizio di Paride a Madrid, dove rappresenta Venere. Nell'un quadro e nell'altro ella non cela le sue intime bellezze. Fino ai suoi ultimi giorni il Rubens, aiutato da parecchi scolari, fu un artista fecondissimo, di una versatilità quasi illimitata. Morì, in piena operosità, il 30 maggio 1640.

Il numero dei quadri usciti dall'officina del Rubens è incredibile; sono circa

Fig. 404. Il Paradiso terrestre, di Jan Breughel in collaborazione del Rubens. Bruxelles.

duemila. Naturalmente sarebbe errore il voler giudicare della perizia tecnica del Maestro da qualsiasi dipinto che rechi, per così dire, la sua marca di fabbrica. In molti casi il Rubens si contentava di abbozzare la composizione, lasciandone l'esecuzione ai collaboratori e scolari; egli poi vi faceva qualche ritocco. Ma non è da dimenticare che era sua norma, e lo sappiamo da lui stesso, che il quadro fosse finito nel luogo al quale era destinato. Nella distribuzione della luce e nel colore egli teneva conto della distanza del dipinto dall'occhio dell'osservatore. Ad esempio, i grandi quadri d'altare sono eseguiti secondo regole diverse da quelle osservate nei ritratti e nei quadretti; il contrasto dei colori vi è molto più forte. Ma il colorito è sempre chiaro e luminoso; le velature collegano i toni locali, e leggere ombre colorate arrotondano la superficie. Il fare largo e l'effetto raggiunto con la massima semplicità e sicurezza di mezzi dimostrano che il Maestro era perfettamente padrone di ogni segreto tecnico dell'arte sua. Questo ci aiuta a darci ragione della sua prodigiosa fecondità, e della sua fantasia che comprende tutto il mondo rappresenta-

bile, e vi si muove liberamente. La potenza creatrice del Rubens si manifesta per lo più in figurazioni pompose (l'Adorazione dei Magi) e in azioni piene di vita, di movimento e di energia; ciò era conforme all'indole sua, al genio del tempo, e anche al nuovo aspetto assunto dal dogma e dal culto nella Chiesa cattolica. Ma anche quando il soggetto era povero di poesia, egli sapeva elevarlo a nobiltà d'arte mediante lo splendore dei colori. Ad esempio, il soggetto assegnatogli per l'altare di S. Ildefonso è per sè convenzionale ed astratto: la Madonna in trono, circondata dalla Corte celeste, porge a S. Ildefonso, in premio dell'avere egli propugnato il

Fig. 405. Come i vecchi cantano, del Jordaens. Dresda.

dogma dell'Immacolata Concezione, una preziosa pianeta. Eppure il Rubens, nel quadro di mezzo del trittico di S. Ildefonso a Vienna (fig. 399), eseguito di commissione dell'Infanta Isabella circa il 1662, seppe dare al soggetto somma efficacia pittorica, e renderlo anche interessante, grazie all'atteggiamento dignitoso delle figure principali e alla partecipazione delle secondarie. Ma egli ebbe anche il dono di penetrare nell'intimo dell'anima e dell'idea cristiana, come dimostra, ad esempio, il quadro di Gesù e i peccatori, nella Pinacoteca di Monaco. Le sue Madonne si dipartono alquanto dalla idealità tradizionale, ma esprimono sempre in modo amabilissimo la letizia della Madre felice.

L'energia esuberante del Rubens, portata a rappresentare le forti passioni, doveva meglio esplicarsi nei soggetti mitologici (Tav. X) che nei soggetti religiosi. Come egli intendesse l'antica mitologia, si vede nel suo quadro di Venere nutrice degli

RUBENS — ARGO E ERMETE

Dresda, Galleria Reale

Amorini. Gli Dei del Rubens, come quelli dei quadri mitologici del Correggio, non abitano l'inaccessibile Olimpo, ma vivono in un mondo primitivo e leggendario, dove regnano la vita puramente fisica e i piaceri e sentimenti elementari. Il suo

Fig. 406. Madonna col Bambino e i committenti del quadro, del van Dyk.

pennello ritrasse più volte Diana che s'avvia alla caccia, o vi si abbandona con passione o ne ritorna; si compiacque di rappresentare rapimenti di donne (fig. 400) e sorprese amorose. La felice ebbrezza di Sileno e dei suoi compagni gli offerse

materia inesauribile. Hanno del bacchico anche i giocondi putti, ora scherzanti, ora in ridda tumultuosa, ora carichi di frutti.

Anche le caccie al leone (fig. 401) e i combattimenti di fiere attestano quanto il Rubens si compiacesse della vita naturale agitata da passioni. In alcuni quadri gli animali non sono che un accessorio, come in certe figurazioni allegoriche dei Quattro Elementi (fig. 402), ma la verità dell'espressione e dell'azione dimostra che non a torto egli si vantava di saper fare di meglio del più celebre animalista del suo tempo, FRANCESCO SNYDERS di Anversa (1579-1657); il quale del resto non divenne pittore di animali se non quando ebbe conosciuto il Rubens, mentre da

Fig. 407. Il pittore Snyders e sua moglie, del van Dyk. Pietrogrado.

giovane aveva dipinto nature morte, che quanto ad efficacia di colore superano le sue pitture d'animali.

Nei grandi quadri d'altare e nelle figurazioni mitologiche si scorge spesso l'influenza della scuola italiana, dalla quale il Rubens acquistò coscienza di sè stesso, come in certe rappresentazioni dell'orrido (Crocifissione di S. Pietro, nella chiesa di S. Pietro a Colonia, dipinta nel 1638 di commissione del Jabach ricco mercante protettore delle arti) si vede che egli accolse le idee dei naturalisti italiani; ma nei paesaggi e nei quadri di genere si rivela schietto ed intiero il genio fiammingo del Maestro. Negli ultimi anni, vivendo con la moglie nel suo castello presso Malines, ebbe tutta la comodità desiderabile di studiare il paesaggio e il popolo della sua patria. Ricordiamo tra i suoi quadri di genere il Giardino d'Amore (Madrid), soggetto che già accenna alle feste galanti, venute in gran voga più tardi. La *Kermesse* del Louvre e la Danza rusticana di Madrid ritraggono schiettamente le sfrenate baldorie del

popolo minuto. Nei paesaggi del Rubens è costante l'intonazione eroica. Egli osservò con somma attenzione le correnti aeree, riuscendo a ritrarre con maravigliosa verità gli scherzi delle nubi e i contrasti di luce e d'ombra nell'aria.

Fig. 408. Il principe Tommaso di Savoia, del van Dyk. Torino.

Il Rubens non sarebbe stato un vero artista settentrionale se non si fosse dedicato anche al ritratto. Tra i ritratti maschili primeggiano i cosidetti Quattro Filosofi, nella Galleria Pitti di Firenze, opera giovanile. Dipinse e ripetè più volte il ritratto proprio e de' suoi due figli. Tra i ritratti femminili, oltre a quelli delle sue due

mogli, il più celebre è quello della bellissima signorina Lunden di Anversa, erroneamente intitolato « *Chapeau de paille* » (in luogo di « *Chapeau de poil* »). Tuttavia in questo ritratto (Galleria Nazionale di Londra) si ammira più la bellezza di razza che non l'individualità. I ritratti di donne più mature, come la moglie di Carlo Cordes a Bruxelles (fig. 403), Maria de' Medici, l'Infanta Isabella col marito, sugli sportelli dell'altare di S. Ildefonso, erano più conformi all'indole del Maestro. Straordinarie di forza e di verità sono le quattro teste di negri, a Bruxelles. Coi quadri del Rubens

Fig. 409. I figli di Carlo I, del van Dyk. Torino.

si potrebbe illustrare tutta la Bibbia, dalla ribellione degli Angeli fino al Giudizio Universale, e tutto Ovidio.

3. Contemporanei e collaboratori del Rubens. — La fama del Rubens oscurò quella dei pittori d'Anversa a lui anteriori. I migliori furono Jan Brueghel, detto il Brueghel dei velluti, valente in vari rami della pittura, ma specialmente nel paesaggio (fig. 404); Sebastiano Branx (1573-1647), pittore di cavalli e cavalieri, maravigliosi di vivezza e di colore; Hendrick Steenwijck il vecchio, e il figlio dello stesso nome, l'uno e l'altro pittori d'interni di chiese; ma l'opera di questi artisti si svolse in un campo affatto diverso e con altri intenti che quelli del Maestro.

Tra i pittori coetanei o di poco più giovani del Rubens, quelli che meglio sep-

pero affermare la loro personalità sono Gaspare de Crayer (1582-1669) e Jacopo Jordaens (1593-1678). Il Jordaens è il vero erede dell'arte e della fama del Rubens, al quale sopravvisse circa quarant'anni, mentre il van Dyck morì appena un anno dopo la morte del Maestro. Ma l'indole schiettamente fiamminga, e perciò un po' rozza, del Jordaens non gli consentì d'impadronirsi di tutta l'eredità artistica di un così grande artista quale fu il Rubens. Egli ne trascelse quel che si confaceva al suo genio, e alle sue inclinazioni grossamente godereccie. Il van Dyck si mantiene sempre in un ambiente signorile; invece il Jordaens preferisce la cucina, la cantina, il porcile. Con imperturbabile disinvoltura egli trascina in mezzo a questa volgarità

Fig. 410. Il baro del Brouwer. Dresda.

gli Dei e i personaggi classici, e ci presenta Diogene che con la lanterna cerca il suo uomo in mezzo ad una frotta di contadini fiamminghi. Ma egli sa anche elevarsi ad una sfera superiore; alcuni suoi quadri di chiesa, ad es. la Presentazione al Tempio, di Dresda, hanno la solennità di un concerto di organo, e le sue Madonne hanno il pregio della massima semplicità e naturalezza. Sono celebri i suoi ritratti; in conclusione, il Jordaens ebbe doti eccellenti, da riuscire in ogni cosa, ma gli mancò la sovrana nobiltà del suo Maestro. Comunque, nelle sue « Feste delle fave » e simili soggetti conviviali (fig. 405) o rusticani, c'è un gagliardo umorismo, che forse il Rubens gli avrebbe invidiato.

4. Antonio van Dyck. — Nato di agiata famiglia in Anversa nel 1599, Antonio van Dyck ebbe a primo maestro Enrico van Balen (1575-1632), pittore di quadri mitologici alquanto leziosi, che piacevano molto; ma poi si fece scolaro del Rubens. In molte opere giovanili (Gesù che porta la croce, ad Anversa, Gesù scher-

Fig. 411. Paesaggio, di Davide Teniers il vecchio. Bruxelles.

nito e la Discesa dello Spirito Santo, a Berlino), dimostra di essersi perfettamente conformato agli insegnamenti del suo secondo maestro. Il Rubens gli assegnò anche alcuni vasti soggetti, che svolse da solo. Ad esempio, sopra uno schizzo sommario del Rubens, il van Dyck compose i cartoni colorati della storia di Decio Mure (Galleria Liechtenstein di Vienna). Venuto a compiere la sua educazione artistica in Italia (1623-26), gli piacque soprattutto Tiziano. Le sue maniere da gentiluomo gli valsero dai colleghi romani il soprannome di « Signore ». Fece molti ritratti (Genova, Firenze), che attestano quanto profitto egli ritraesse dai suoi severi studi. Il soggetto vi è inteso con somma freschezza e vivezza, e il colorito è forte e lumi-

Fig. 412. Osteria, di Davide Teniers il giovine. Monaco.

noso. Nel 1632 passò a Londra, chiamato come pittore aulico dal re Carlo I; ivi sposò una dama di Corte, Maria Ruthven, imparentandosi con l'aristocrazia; ma lo splendido stato a cui seppe elevarsi è tutto merito suo. Morì precocemente nel 1641, appena un anno dalla morte del Rubens. Nel van Dyck tutto è rapido: la maturità artistica, la gloria, la morte. La sua fantasia e il suo senso della forma avevano limiti troppo angusti perchè potesse gareggiare col Rubens in vaste composizioni. Tuttavia volle provarsi anche nel grande stile. Ma la perdita dei ritratti in gruppo nel Palazzo Comunale di Bruxelles e la mancata esecuzione dei cartoni che dovevano illustrare la vita di Carlo I, non furono per l'arte un danno gravissimo. I bozzetti frammentari che ne rimangono attestano che egli non era adatto a questi lavori. Riusciva invece ottimamente nei soggetti elegiaci (la Pietà, Cristo in croce), e sapeva trovar la via della commozione. Nelle sue figure di bambini c'è un riflesso della fervida giocondità del Rubens, ma le Madonne e le Sante del van Dyck hanno maggior gentilezza di forme e di sentimento (fig. 406). Però la gloria del Maestro è dovuta principalmente ai ritratti, in numero di più che duecento. Egli fu ritrattista acclamato perchè intese a maraviglia la raffinatezza signorile, alla quale inclinava per natura, e rappresentò al vivo la dignità e l'eleganza dell'aristocrazia di razza. Ma artisticamente i suoi migliori ritratti sono quelli della prima età, ritratti di persone della borghesia, e specialmente di artisti. In questi vediamo la natura senza alcun lenocinio di forma. I ritratti della famiglia dello Snyders, pittore di animali (fig. 407) a Pietrogrado, il cosidetto Borgomastro con sua moglie (Monaco), il Sindaco van Meerstraten con a fianco un busto antico (Cassel), sono figure spiranti di vita. Anche nei ritratti femminili (Maria Luisa di Tassis, nella Galleria Liechtenstein a Vienna) non c'è ancora l'esagerazione dell'eleganza a scapito della naturalezza. Più tardi a Londra, divenuto uomo di Corte e costretto a dipingere frettolosamente, egli ritrasse per lo più le persone non quali veramente erano, ma nell'aspetto che loro riusciva più vantaggioso in pittura. Per tal ragione, ed anche perchè le mani, sebbene assai belle, sono fatte di maniera, e gli atteggiamenti hanno dell'artificioso, manca alle figure la personalità. Fanno eccezione alcuni ritratti principeschi, ad esempio quello di Carlo I alla caccia, al Louvre, e a Torino i ritratti del principe Tommaso di Savoia (fig. 408) e dei figli di Carlo I (fig. 409, altri esemplari a Dresda, e altrove), nei quali è da ammirare la verità e il profondo intuito psicologico. Il van Dyck costruisce lo sfondo dei suoi ritratti in modo da ottenere un efficace contrasto di colori: da una parte una parete, per lo più riccamente drappeggiata, o una folta macchia d'alberi; dall'altra lo sguardo spazia e vede un tratto di cielo; questo accorgimento servì di norma ai ritrattisti posteriori. Oltre ai ritratti dipinti sono da ricordare quelli che eseguì all'acquaforte, in numero di venti. Essi costituiscono la parte principale dell'«Iconografia» del van Dyck, raccolta di ritratti incisi di celebri personaggi, in cui la vivezza delle teste è maravigliosa.

Gli altri scolari e aiutanti del Rubens, TEODORO VAN THULDEN, ABRAMO VAN DIEPENBECK e altri, hanno scarsa importanza. Anche i pochi pittori alquanto più giovani, che vollero al pari del Rubens provarsi nel grande stile, come CORNELIS DE VOS (1585-1651), autore di quadri religiosi e di pregevoli ritratti, non ebbero nè molta nè durevole influenza nell'arte. Si formò invece intorno al Rubens una schiera di valenti incisori in rame (SOUTMANN, LUCA VORSTERMAN, SCHELTE ADAM BOLSWERTH, PAOLO PONTIUS ed altri) i quali resero a perfezione lo stile pittoresco nell'incisione in rame, e procurarono alla scuola fiamminga il primato in Europa.

Fig. 413. Ritratti di famiglia, di Gonzales Coques. Buckingam Palace.

5. Adriano Brouwer (1605 circa, 1638). — Con questo artista comincia la serie dei pittori fiamminghi di soggetti rusticani. Egli rinnovò l'eredità di Pietro Brueghel, con più ricchezza di colore. Accanto all'arte che adorna le chiese e i palazzi sorge e prospera un'arte borghese, che non ha nulla di sentimentale, e ritrae dapprima, non la vita della vera borghesia, ma quella del popolino, in tutta la forza de' suoi istinti puramente animali. Così la pittura fiamminga perde quel carattere di grandezza che le aveva dato il Rubens. In Italia, anche nei dipinti dei più mediocri pittori barocchi, c'è un non so che di solenne, che attesta l'importanza che l'artista attribuisce al suo soggetto. Ma a ciò i Fiamminghi non badano affatto, e gli Olandesi si affrettano a seguirne l'esempio. Nato a Oudenaerde, il Brouwer dal 1626 al 1628 fu ad Haarlem, scolaro di Frans Hals, e poi ad Amsterdam, dove pare che presto si facesse conoscere come « giovine e ingegnoso artista, di fama universale ». Pare anche probabilissimo che fino da allora egli conducesse quella vita sregolata, che più tardi fece di lui presso i cronisti dell'arte il tipo dell'allegro compagnone, e forse fu causa della sua povertà e della sua morte precoce. Risulta da documenti che nel 1631 il Brouwer fu accolto nella corporazione dei pittori d'Anversa, e che nella stessa città fu sepolto il 1 febbraio 1638. I soggetti dei suoi quadri per lo più sono contadini o popolani che sbevazzano all'osteria, barano al giuoco, poi si abbaruffano (fig. 410), e vanno a farsi medicare le ferite dal barbiere del villaggio. Questi soggetti provengono, benchè la derivazione non sia facile da scoprire, dalle figurazioni allegoriche dei cinque sensi, che per lungo tempo furono

in gran voga. Così il senso del gusto è simboleggiato efficacemente dal ragazzo che ingoia una medicina amara, e quello del tatto dal villano che guaisce mentre gli fasciano le ferite. Il Brouwer si attiene saldamente alla vita reale, e sceglie tipi della volgarità più schietta, diremmo quasi incorrotta; cosicchè il riguardante non vince la prima impressione sgradevole se non osservando l'accorta composizione dei gruppi e la maravigliosa fusione del colorito, caldo e vigoroso. L'operosità artistica del Brouwer durò breve tempo; tuttavia nella sua tecnica si osserva una lenta evoluzione. Nei primi tempi la sua tavolozza è più ricca, e i singoli colori, a spesse pennellate, si fondono delicatamente. Invece nei quadri dei suoi ultimi anni, che ricordano quelli di Frans Hals ad Haarlem, c'è un tono fondamentale leggermente bruno, al quale sono sovrapposte varie sfumature.

6. Davide Teniers (1610-1690), detto il giovine per distinguerlo dal padre (1582-1649) paesista (fig. 411), dello stesso nome ma meno conosciuto, negli ultimi suoi anni visse a Bruxelles e fu in relazioni personali con la famiglia Brueghel. La sua maniera ha qualche cosa del Rubens, e nei primi tempi anche del Brouwer. Del resto egli si studiò sempre di derivare dagli antichi maestri le forme esterne dell'arte. Dei molti suoi quadri i più famosi sono quelli che ritraggono *kermesse* e balli all'aperto. Egli rappresenta le allegre baraonde popolari con insuperabile vivezza e con molti particolari aneddotici. Nelle scene d'osteria (fig. 412) di solito appare più evidente l'intenzione di far mostra di bravura pittorica. I quadri della sua età media (1650-60) hanno una piacevole tonalità grigio-argentea; quelli degli ultimi anni sono più secchi di colore; il soggetto, inteso in modo convenzionale, sa troppo di eleganza ricercata. Favorito dalla fortuna e lavoratore infaticabile, lasciò una ricchissima eredità artistica. Si conosce di lui circa un migliaio di quadri; talvolta ripete certi suoi temi prediletti, ma la materia che tratta è molto varia. Maestro sommo in ogni forma della pittura di genere, dipinse feste popolari, scene d'osteria, cortei, mercati, spettrali tentazioni di Santi, scherzi di animali, nature morte, soggetti di caccia, scene soldatesche, cucine, botteghe e laboratorii; si provò anche nel ritratto e nei soggetti biblici e mitologici. I suoi quadri sono sempre ben dipinti, con ottima intonazione d'aria e di luce, ma talora un po' monotoni nella scelta dei tipi e dei particolari locali.

Degli altri pittori d'Anversa che trattarono la pittura di genere, ritraendo unicamente o di preferenza scene della vita del popolo minuto, sono da ricordare Joos van Craesbeeck (1606? fino al 1654), il quale seguì la maniera del suo amico Brouwer, e Davide Ryckaert (1612-1661), terzo artista di questo nome (anche il padre e l'avo furono pittori), e senza dubbio il più valente della famiglia. Fa parte da sè stesso Gonzales Coques o Cocx (1618-1684), squisito pittore della vita tranquilla ed agiata delle case borghesi. Nei suoi ritratti e gruppi di ritratti (fig. 413) è felicemente fermato l'attimo fugace e riprodotto il carattere individuale. Ma in complesso nella seconda metà del secolo XVII l'arte di Anversa decade rapidamente. C'è qualche buon pittore di paese e di marine, e poichè la moda vuole che le sale da pranzo si adornino di quadri di natura morta, o raffiguranti fiori o frutti, fioriscono queste forme di pittura. Ma nessuno di questi pittori acquistò nome segnalato nella storia dell'arte, se non forse Giovanni Fyt (1611-1661). La fondazione dell'Accademia di Anversa (1663), alla quale ebbe gran parte il Teniers, non servì che ad affrettare la decadenza, togliendo all'arte il suo sano fondamento naturale e facendo del pittore il prodotto di una educazione artificiosa.

2. REMBRANDT E GLI OLANDESI.

A) I PERIODI DELLA PITTURA OLANDESE — FRANS HALS E REMBRANDT.

1. Carattere generale. — Il vigoreggiare dell'indole nazionale nelle opere degli artisti olandesi comincia appunto nel tempo in cui la loro nazione, dopo fiera e sanguinosa lotta, conquistava trionfalmente la libertà e l'indipendenza politica (1589). Per tutto il secolo seguente a tale indipendenza si accompagna anche una gloriosa indipendenza artistica. I grandi avvenimenti che alla piccola nazione olandese, per breve tempo a dir vero, assegnarono una parte cospicua nella storia del mondo, non si riflettono direttamente in questo o quel quadro, ma costituiscono come lo sfondo in cui campeggia la pittura olandese. Essi preparano e creano quello spirito che anima di vita così complessa e perfetta l'arte olandese del secolo XVII.

Fiorenti e feconde scuole d'arte esistevano già da tempo nelle provincie settentrionali, ad Haarlem, a Leida, ad Utrecht e in altre città. Anche la materia trattata dai pittori olandesi del secolo XVII non fu inventata da loro. Quasi tutti i soggetti che appaiono nella pittura di questo secolo si vedono già nel precedente. Il ritratto, che di questa pittura è il punto di partenza e il principale fondamento, era già in grande onore, e fino dalla prima metà del secolo XVI abbiamo esempi di quei ritratti in gruppo, che rappresentano una società o una corporazione. Fino dal 1529 Dirk Jacobsz, figlio di Iacopo Cornelisz, ritrasse una società di tiratori, e opere simili fecero nel 1533 Cornelio Teunissen e Cornelio Ketel, l'uno e l'altro di Amsterdam. E senza tener conto delle molte pitture del secolo XVI

Fig. 414. La Compagnia del Capitano Rogh, di Nicola Elias. Amsterdam.

Fig. 415. I signori del Consiglio di Amsterdam in attesa di Maria de' Medici, di Tommaso de Keijser. L'Aia.

con intento allegorico o morale (i cinque sensi, le virtù, i vizi, ecc.), vediamo già nel medesimo secolo ritratta dai pittori la varia vita popolare, che divenne più tardi la materia della pittura di genere. Le grandi agitazioni politiche e religiose che commossero profondamente il popolo, gli straordinari avvenimenti, che oggi parevano aver ridotto la nazione sull'orlo del precipizio, e domani la facevano lieta d'insperata vittoria, si riflettono in tutte le figure e dànno loro un aspetto nuovo. Appare dalle figure maschili il vigore nativo, la sicurezza di sè, la giusta baldanza. Ognuno ha pensato ed operato per la sua parte alla salvezza della patria, e si è sentito superiore alle meschinità della vita ordinaria. Quale differenza tra i più antichi gruppi di tiratori e quelli che furono dipinti dopo il 1580! In quelli tutte le persone, ritratte a mezza figura, guardano fuori del quadro e sono schierate in due file, senza alcuna vivezza di aggruppamenti e di movenze (soltanto nelle mani c'è talora un po' di varietà) sì che sembrano ritratti singoli posti uno accanto all'altro. Invece nei gruppi più recenti le persone, a figura intiera, sono composte con varietà pittoresca, in magnifico abito militare, e in ciascuna si vede la coscienza di valere qualche cosa. I prevosti o reggenti, e i membri delle varie corporazioni, specialmente di quelle dei tiratori — che si vedono nei grandi quadri detti in olandese *Regentenstukken* o *Doelenstukken*, che ciascuna corporazione teneva ad ornamento della propria sede — non sono borghesucci o mercantuzzi, ma hanno quasi l'aspetto di eroi o d'alti personaggi politici.

Più tardi, cessata l'ansia del pericolo imminente e sottentrata per qualche tempo

la sicurezza del vivere, appare nell'arte la libera giocondità. Il popolo era stato valoroso, pronto ad affrontare i pericoli e ad esporre la vita per una grande causa, soltanto perchè era in possesso del massimo benessere e della più ampia libertà personale. Le condizioni politiche perfezionarono il carattere degli Olandesi, già formato dall'aspra vita marinaresca. Si ripetevano nella politica, in ampie proporzioni, gli ardui cimenti della navigazione. L'immane pericolo, al quale per tanto tempo era stata esposta la patria, rendeva sacro anche alla fantasia il suolo nativo, e gli artisti non si stancavano di ritrarlo. E non soltanto le dune, i canali, le lagune erano

Fig. 416. Frans Hals con la sua seconda moglie. Amsterdam.

oggetti amati e pregiati dagli Olandesi, ma anche l'aria e le nubi. L'aver continuamente sott'occhio i fenomeni atmosferici rese più squisito il senso e l'amore della natura e del paesaggio. Similmente, i lunghi anni senza pace acuirono il culto del focolare domestico, il desiderio nostalgico dei blandi riposi. La fantasia abbellì di splendidi colori la vita domestica, e dell'aspirazione a una casetta tranquilla, arredata con garbo, sede di onesta e umile gioia, fece un ideale popolare.

Nel PRIMO PERIODO le singole città olandesi, Delft, Haarlem, Leida, Utrecht, Amsterdam, sono a un di presso allo stesso grado. L'italianismo non è ancora totalmente eliminato, ma la forma d'arte principale è già il ritratto, e gli artisti non tardano a liberarsi dalla primitiva secchezza di ideazione e di colore. A Delft, dove intorno a Guglielmo d'Orange si adunava una ricca aristocrazia politica e cortigiana, visse MICHELE VAN MIEREVELT (1567-1641), operosissimo ritrattista. Ad Haarlem abbiamo PIETER DE GREBBER (lavorò dal 1625 al 1649), ad Utrecht PAOLO MOREELSE (1571-1638) scolaro del Mierevelt, a Dordrecht IACOPO GERRITSZ CUIJP (1594-1651),

da principio un po' duro e secco, ma che in seguito acquistò un colorito caldo ed una singolare freschezza e naturalezza, all'Aja JAN VAN RAVESTEIJN (1572 circa, 1657), ad Amsterdam finalmente CORNELIO VAN DER VOORT (1576-1624), WERNER VAN VALCKERT (noto fino dal 1612), NICOLA ELIAS (m. dopo il 1646, fig. 414) e TOMMASO DE KEIJSER (1596-1667, fig. 415), figlio del celebre architetto Hendrik de Keijser.

Non è facile assegnare a ciascuno di questi ritrattisti il posto che giustamente gli spetta. Il più operoso e più noto è il Mierevelt, ma non gli si può riconoscere il primato, perchè gli manca lo squisito senso del colore. Un posto tra i più emi-

Fig. 417. Banchetto d'una Compagnia di tiratori (Jorisdoele), di Frans Hals. Haarlem.

nenti appartiene al Ravesteijn e al de Keijser. Nel ritrarre con fedeltà e schiettezza le fattezze sono insuperabili; specialmente i ritratti del de Keijser si fanno ammirare per sicurezza di disegno, libertà di concezione ed uso sapiente del chiaroscuro; in ciò è maraviglioso come egli precorra Rembrandt. Questo rapido fiorire del ritratto è il carattere principale e singolare della pittura olandese. La pittura di paese, che in Haarlem fu sempre in onore, progredì molto più lentamente. ISAIA VAN DE VELDE (m. nel 1630), di famiglia immigrata da Anversa e vissuto ad Haarlem e all'Aja, con le sue vedute e coi suoi paesaggi animati da molte macchiette, fu uno dei primi ad avviare in Olanda la pittura di paese per quella via che poi divenne propria di essa.

Il SECONDO PERIODO (1620-1645) coincide in parte con quegli anni nei quali gli Olandesi furono di fatto indipendenti, ma è ancora dominato dal recente passato e dal ricordo delle grandi guerre. Non è un caso che le due città che dalla guerra

furono più travagliate, Haarlem e Leida, in questo periodo raggiungano il primato nell'arte olandese. Dobbiamo trasportarci col pensiero in un mondo agitato da grandi passioni, che è vivo tuttora, sia nei ritratti singoli, di uomini liberi e conscii della propria forza, sia nei ritratti in gruppo, dove l'azione ha sempre del drammatico. Echeggiano ancora nella fantasia le recenti guerre. L'uomo sa quel che vale; nulla di rigido o di compassato, sia nel vestire che nei costumi, sia nell'aspetto esterno che nei sentimenti e negli affetti. Perfino i divertimenti popolari hanno del tumultuoso, e una certa asprezza si osserva nei quadri che ritraggono la vita popolare. C'è una forza primigenia che ad ogni istante sembra sia per prorompere; ma si sente che se ciò avvenisse essa non si esaurirebbe, perchè nasce da una sorgente che sempre si rinnova. I canti popolari contemporanei, le vivaci e sane commedie

Fig. 418. Il ballo, di Pietro Codde. L'Aja.

del Brederoo e del Coster rappresentano le stesse idee, ed attestano che la pittura era interprete dell'anima popolare. Anche il colorito accresce al sommo la vivacità di questi dipinti. Esso è audace e sicuro, e la luce, specialmente nei primi tempi, quando non s'era ancora diffusa l'arte del chiaroscuro, è piena ed intensa, senza alcun mezzuccio volgare o sfoggio di bravura. L'espressione delle figure si concentra nelle teste, con una verità che conquide, e con tratti che non potrebbero essere più caratteristici.

Nel Terzo periodo, che comincia dopo il 1645, si allenta il legame tra l'arte e la vita popolare, e si scolora la memoria delle grandi lotte nazionali. È venuta su una nuova generazione non più travagliata dall'affannosa aspirazione, intenta a godere lautamente le ricchezze accumulate nei traffici con l'Oriente. Si manifesta nell'arte una giocondità un po' troppo materiale, congiunta all'amore delle cose splendide, leggiadre, squisite. Nel pittore, più che la vena inventiva e la ricchezza di pensiero, si apprezza la virtuosità nel trattare le forme. Cresce nella ricca borghesia il numero degli amatori d'arte, desiderosi soprattutto di pitture che facciano bella mostra nei « gabinetti », i quali si vengono sempre più ingombrando di oggetti d'arte

orientale, di lacche, di porcellane. Ciò influisce non soltanto sulle dimensioni dei quadri, ma anche sulla scelta dei soggetti e sul grado di valentia che si richiedeva al pittore. Del resto, quando le esigenze del committente su questo punto erano soddisfatte, all'artista rimaneva una certa libertà di scelta e di idee. La soggettività si manifesta assai meglio che non nel periodo precedente; decade a poco a poco quel realismo ad ogni costo, al quale dovevano adattarsi i pittori. Ogni artista si dedica di preferenza ad una forma dell'arte sua, si chiude in un suo campo, per lo più angusto. Chi è pittore di luci, chi di stoffe, chi cerca graziosi accordi di colore

Fig. 419. Il vecchio che dorme, di Rembrandt. Torino, Pinacoteca.

in ambienti chiusi o all'aria aperta, chi si studia soprattutto di dare aspetto leggiadro e piacevole alle persone. Spesso rinunciano al disegno individuale, alla forte espressione delle teste, che tuttora appaiono monotone e senz'anima. La pittura non tratta più soggetti drammatici, ma i vari momenti di una vita tranquilla: non si propone di eccitare ed elevare la fantasia, ma di piacere all'occhio. Questi ultimi Olandesi facevano il quadro per il quadro, senz'altro fine che l'effetto pittorico: in nessun tempo questa massima dominò così assoluta come allora. Tra le sedi dell'arte in questo periodo assai più che nei precedenti prevale Amsterdam, che a poco a poco eclissa tutte le altre città.

D'importanza capitale per il carattere dell'arte di questa età è lo sviluppo

del commercio artistico. L'Olandese arricchito non nasconde i suoi tesori in un ripostiglio, ma va alla fiera, visita le botteghe d'arte, e acquista quello che più gli piace. Il compratore diviene conoscitore e critico d'arte. C'è chi si specializza, e fa raccolta di quadri dei diversi periodi di uno stesso autore; altri invece radunano cascate d'acqua, incendi, quadri di frutta. Il negoziante procura di accontentare i clienti, tiene una bottega ben fornita, e fa lavorare gli artisti come operai. Essendoci allora in Olanda, in cifra tonda, duemila pittori, molti per non morire di fame, sono costretti a piegare il collo all'odiato intermediario. I mercanti arricchiscono;

Fig. 420. Lezione d'anatomia del dott. Tulp, di Rembrandt. L'Aja.

il Ruisdael e l'Hobbema muoiono nella miseria. I quadri si dipingono per i magazzini d'arte; perciò manca loro quel sostrato d'iniziativa personale, che anima qualsiasi pittura italiana. A bella posta si scelgono soggetti di tal fatta, da potersi adattare al gusto dell'eventuale compratore, e ognuno si sforza di acquistare riputazione in qualche specialità.

Di molti quadri olandesi, ad esempio di certi paesaggi con macchiette, non si conosce con certezza l'autore principale. Spesso il paesaggio è di un artista e le macchiette di un altro. Molti pittori si è incerti a quale scuola appartengano, perchè spesso mutarono città. In ogni caso, pare che la migliore classificazione sia ancora quella che si attiene alle scuole principali e alle loro sedi, cioè Haarlem, Leida, Delft ed Amsterdam. Ma ci sono due maestri che non possono essere ascritti a nes-

suna scuola locale, e meritano di essere posti a capo di tutta l'arte olandese, vogliam dire Frans Hals e Rembrandt van Rijn. Gli effetti dell'opera loro oltrepassarono di molto la breve cerchia nella quale vissero e lavorarono.

2. Frans Hals nacque ad Anversa circa il 1584; ma la sua famiglia prima del 1591 si rifugiò ad Haarlem. Ivi egli fu discepolo di Carlo van Mander il vecchio (1548-1606) e visse lavorando assiduamente fino alla morte, avvenuta nel 1666. Che in gioventù egli sia stato un po' troppo dedito ai piaceri, è attestato da docu-

Fig. 421. La cosidetta « Ronda notturna » di Rembrandt. Amsterdam.

menti; da notizie degne di fede risulterebbe pure che fu travagliato dai debiti e morì nell'estrema povertà. Ma in quel che si narra della sua intemperanza nel bere e della sua dissolutezza, c'è forse non poca esagerazione. L'andazzo di giudicare della vita e dei costumi di un artista dai soggetti che egli predilige, ha dato luogo a molte storielle, e non soltanto sul conto di Frans Hals. È certo che egli dipingeva di preferenza allegri compagnoni e figure comiche della strada, come il burattinaio e la cosidetta Hille Bobbe (Berlino), una vecchia strega grinzosa, mezzo brilla. Anche nei soggetti amorosi si direbbe che egli sia stato ispirato piuttosto da Bacco che da Cupido.

Dal ritratto che egli fece di sè stesso e di sua moglie, dipinto circa il 1624, appare un giovialone contento di vivere (fig. 416). Ma le figure grottesche e i sog-

getti popolareschi non sono la parte principale dell'opera sua. Egli fu principalmente ritrattista, e riuscì eccellente sia nei ritratti singoli che di persone (Tav. XI). Nei suoi gruppi le figure sono di grandezza naturale, per lo più sedute intorno ad una tavola, in atteggiamenti semplici e spontanei. Sono da ricordare il ritratto della famiglia Beresteijn, e tra i ritratti singoli quello di una fanciulla, a figura intiera, presso i Rothschild di Francoforte sul Meno, il ritrattino del patrizio Guglielmo van Heythuysen nel Museo di Bruxelles e un altro dello stesso nella Galleria Liechtenstein a Vienna. Come pittore poi di ritratti in gruppo, Frans Hals trionfa nel Museo

Fig. 422. Rembrandt con sua moglie. Dresda.

di Haarlem. Più volte egli ritrasse le varie corporazioni dei tiratori, cioè la *Jorisdoele*, nel 1616 e nel 1627 (fig. 417), e la *Adriaensdoele*, adunate a banchetto. Ritrasse anche i direttori dell'Ospedale di S. Elisabetta, e i direttori e le direttrici dell' Ospizio dei vecchi. Un gruppo degno di stare a pari con quelli di Haarlem è nel Museo di Amsterdam; rappresenta una compagnia di tiratori: sedici persone, non sedute come al solito e viste dal ginocchio in su, ma a figura intiera. Fu portato a compimento da Pietro Codde nel 1637. Come saggio di ciò che il Codde sapeva fare da solo, è da vedere il « Ballo » (fig. 418).

3. Rembrandt Harmensz van Rijn nacque a Leida, non come narra la leggenda, in un molino a vento appartenente a suo padre, ma nella agiata casa paterna.

FRANS HALS — LA MADRE COL BAMBINO.

Berlino, Museo Imperatore Federico

Studiò qualche tempo il latino, acquistando così un fondamento di coltura umanistica, che differenzia i suoi quadri da quelli di Frans Hals. Suo primo maestro nell'arte si ritiene che sia stato Jacopo van Swanenburch, ma quello da cui imparò di più fu Pietro Lastman, in Amsterdam. Cominciò a far da sè nel 1627. Nei suoi primi lavori — l'Antiquario (Berlino), S. Paolo in prigione (Stoccarda), il Vecchio che dorme (Torino, fig. 419) — si vede già l'effetto di chiaroscuro con luce chiusa. Nel 1631, trovandosi a disagio nella città nativa, si trasferì ad Amsterdam, città allora avviata ad un grande incremento, e ivi non tardò a conquistare il primo

Fig. 423. La benedizione di Giacobbe, di Rembrandt. Cassel, Museo.

posto tra i ritrattisti, specialmente grazie al successo della sua « Lezione di anatomia del dott. Tulp », nella quale ritrasse i soprastanti della corporazione dei chirurghi di Amsterdam, raccolti intorno alla tavola di dissezione, per assistere ad una dimostrazione anatomica del loro collega (fig. 420).

La trovata del Rembrandt ha due precedenti, il *Theatrum anatomicum*, dipinto nel 1617 dal Mierevelt (Delft), e la Lezione di anatomia del dottor Egbertsz (1619), di Tommaso de Keijser (Museo di Amsterdam). Ma Rembrandt accrebbe di molto l'effetto, facendo sì che i personaggi non fossero spettatori, ma partecipassero con tutte le forze dello spirito alla eloquente esposizione del dottor Tulp, e disponendoli in maniera che appaiono come vivi sotto un prodigioso giuoco di luce. In questa, come in altre opere dello stesso genere, la fedeltà del ritratto è subordinata all'azione;

il che distingue Rembrandt tra tutti i ritrattisti olandesi. La disposizione delle figure deriva da modelli italiani (Caravaggio); infatti Rembrandt, senza esserci mai stato, deve non poco all'Italia, sebbene l'arte sua sembri in deciso contrasto con l'italiana.

Fig. 424. Gesù che risana i malati. Acquaforte di Rembrandt detta « il foglio dei cento fiorini ».

Nel decennio seguente Rembrandt non soltanto continuò a dare ottima prova di sè nel ritratto, ma s'innalzò a soggetti più vasti, di forte azione drammatica, tolti principalmente dalla Sacra Scrittura (« Presentazione al Tempio », a Francoforte, Dresda e Berlino). I soggetti biblici di carattere famigliare (Tobia, Susanna,

la Natività di Gesù), sono da lui, per così dire, tradotti in olandese, o presentati con un solenne apparato scenico. Nel 1638 cominciò anche a dipingere paesaggi, pur lavorando principalmente in ritratti. Sono molti i suoi ritratti di coniugi, a mezza figura od a figura intiera, eseguiti con uno stile che ha del quadro di genere. Ma il capolavoro di Rembrandt come ritrattista è il celebre quadro detto impropriamente la « Ronda notturna » (fig. 421), dipinto nel 1642 per la corporazione dei fonditori d'archibugi (Amsterdam, Museo dello Stato). Il vivo ed energico movimento delle figure e la singolarissima illuminazione del quadro, fecero credere che questa fosse una scena di notte. Ma recentemente lo si collocò, come si doveva, in modo che ricevesse la luce di fianco; divennero così visibili, nonostante la posteriore sopra-

Fig. 425. Renier Anslo e sua moglie. Berlino.

pittura, le parti che rimanevano all'oscuro, e le figure principali, inondate di luce, acquistarono un maraviglioso risalto plastico di tra la turba che le circonda. Purtroppo il quadro, quando nel 1715 lo si trasportò nel Palazzo Comunale di Amsterdam, fu barbaramente tagliato sui quattro lati, cosicchè alcune figure scomparvero o rimasero mutilate. In questa tela, che è uno di quei gruppi che gli Olandesi dicono *Doelenstucke*, il Maestro ci presenta una compagnia di archibugieri di Amsterdam, non placidamente radunati, ma nell'atto di uscire tumultuosamente dalla loro sede (Doele), per recarsi ad una gara di tiro al bersaglio. Essi traversano in fretta un vestibolo a vôlta, che riceve la luce dall'alto a sinistra; nel fondo una gradinata conduce nelle sale interne. In prima fila campeggia il capitano Frans Banning Cock, col bastone di comando, vestito di velluto scuro, con una sciarpa di colore amaranto, il quale discorre animatamente col suo luogotenente Guglielmo van Ruytenberg;

questi è vestito di giallo, con una sciarpa bianca e una gorgiera d'acciaio brunito, smaltata d'azzurro sull'orlo. Dietro e ai lati si affollano gli archibugieri. Uno carica l'arma, un altro ha sparato in segno di gioia; Giovanni Visscher Cornelissen sventola lietamente la bandiera; il bravo tamburino Giovanni van Kampoort batte a raccolta; questi nomi sono scritti sopra uno scudo appeso a un pilastro. In mezzo al tumulto si vede una ragazzina riccamente vestita, che reca i premi della gara. La giuliva agitazione degli uomini ha la sua espressione artistica nel colore e nella luce. I colori

Fig. 426. La vedova dell'ammiraglio Swartenhout, di Rembrandt. Amsterdam.

sono forti e intensi, collegati in modo che nessuno prevale sugli altri, e ne risulta un accordo armonico al quale tutti concorrono in ugual misura. Le luci digradano nelle ombre, rotte a loro volta da riflessi luminosi: uno strano bagliore circonda le figure, che spiccano da un tenue chiaroscuro.

L'anno in cui fu dipinto questo quadro (1642) segna il culmine dell'arte di Rembrandt, e nello stesso tempo la fine della sua fortuna. Gli morì la moglie, Saskia di Uylenburg, sposata nel 1634. Saskia ha una gran parte nell'opera di Rembrandt, che ebbe sempre nella fantasia le amabili fattezze della moglie e le ritrasse nelle sue acqueforti e nei suoi quadri. Sposa e moglie, ora con un fiore in mano, ora coperta di gioielli, sola o in compagnia del felice marito (fig. 422), Saskia fu eternata da Rembrandt. L'ascendente di Saskia sul Maestro fu molto diverso da quello di

REMBRANDT — SASKIA.

Cassel Galleria.

Elena Fourment sul Rubens. Ella ammansò l'impetuoso marito, e gli procurò la quiete degli intimi affetti, senza che ne fosse diminuita la potenza creativa. Quel che fosse la moglie nella sua vita, appare dalla tristezza che lo invase nella solitudine vedovile. Nondimeno, appunto in questo tempo, egli produsse quei capolavori di chiaroscuro, ai quali principalmente deve la sua fama universale. Ma le sue condizioni econo-

Fig. 427. Jan Six. Acquaforte di Rembrandt.

miche andarono a precipizio, tanto che nel 1655 dovette dichiarare fallimento. La rovina fu in parte causata dalla crisi finanziaria che allora travagliava Amsterdam, in parte dalla prodigalità del Maestro nel far collezione d'oggetti d'arte. Finchè visse Saskia, la vita gli parve l'attuazione di un bel sogno, che vediamo riflesso nei suoi autoritratti e nei ritratti della moglie. Egli ritrae volentieri sè stesso in abito sfarzoso (fig. 422), copre la moglie di gioielli e di trine (Tav. XII), l'aiuta ad abbigliarsi, come si vede nel magnifico doppio ritratto, falsamente detto del borgomastro Pancras e di sua moglie, nel Palazzo di Buckingham a Londra.

Dopo il 1649 la casa di Rembrandt fu amministrata dalla sua governante Enrica Stoffel, che fu per il figlio Tito una seconda madre, e salvò il Maestro dall'estrema rovina. Sebbene censurata dal Concistoro evangelico, perchè Rembrandt, per certe ragioni di eredità, non poteva sposarla, questa donna merita tutto il nostro rispetto. La sua faccia buona e sincera ci appare in parecchi ritratti. Ella riuscì a conservare una parte delle ricchissime collezioni; Rembrandt possedeva quadri italiani, sessanta cartelle di incisioni in rame, armature, vetrerie veneziane, porcellane cinesi, ecc. Enrica provvide alla vendita dei dipinti e delle stampe del Maestro, e gli assicurò il mantenimento. Rembrandt si appartò sempre più dal mondo; la « Ronda notturna » non fu apprezzata dal pubblico, e non gli valse altre commissioni di simili dipinti;

Fig. 428. Il paesaggio « dei tre alberi », di Rembrandt.

egli fu quasi messo al bando dai « ben pensanti ». Ma dopo l'anno fatale del fallimento il gigante si riscuote. L'operosità dei suoi ultimi anni può paragonarsi a quella dello Shakespeare, che da vecchio scrisse il Racconto d'inverno, Cimbelino, la Tempesta. Nel 1661 dipinse il grande gruppo, detto dagli Olandesi degli « *Staalmeesters* », ossia i sindaci dei fabbricanti di panno, ai quali spettava autenticare mediante bolli di piombo la provenienza delle stoffe. Sono cinque personaggi raccolti intorno a una tavola coperta da un tappeto orientale; quattro sono seduti, il quinto si leva da sedere come per prendere la parola. Dietro sta in piedi un donzello, a capo scoperto. Dallo sfondo grigio e dalle vesti nere risaltano luminosamente, sebbene anche le carnagioni tendano al bruno, le teste e le mani. Questo dipinto è il più alto simbolo dell'arte olandese, borghese e protestante. Il mondo dei Santi si è dileguato, e tutto l'apparato cattolico del medio evo è divenuto un nome senza soggetto. Rembrandt diede all'Europa protestante non solo una nuova Bibbia, ma anche il simbolo delle virtù civili della borghesia, rappresentata da uomini investiti

di uffici elettivi, che esercitano con saggezza e probità, fedeli alle buone tradizioni, ma non avversi alle cose nuove.

Gli « Staalmeesters » sono anche un bellissimo saggio dell'ultima trasformazione avvenuta nella maniera di Rembrandt. Dapprima egli disegnava e coloriva accuratamente, preoccupandosi soprattutto della fedeltà al vero. Nel secondo periodo invece (1636 circa, 1656), adoperando il chiaroscuro e subordinando i colori locali al tono

Fig. 429. Contadini all'osteria (1662), di Adriano van Ostade. L'Aja.

complessivo, trasporta le sue figure dalla realtà immediata in un mondo poetico tutto suo. Nell'ultimo periodo, divenuto padrone della tecnica, il che gli consente la massima ampiezza nel pennelleggiare, riduce a pochi elementi la sua tavolozza, e raggiunge l'effetto che vuole, quasi senz'altro mezzo che la luce e l'ombra; raccoglie una luce intensa sopra alcune parti del quadro, le quali risaltano quasi violentemente dall'ombra che le circonda. Nei molti autoritratti di Rembrandt, che senza dubbio egli trattò come studi di teste, si può seguire passo passo la trasformazione. Negli ultimi quadri, quali la cosidetta Sposa ebrea ad Amsterdam (è il ritratto del figlio Tito con la giovine sposa), la Famiglia a Braunschweig, il Figliuol prodigo a

Pietrogrado, il colore è pastoso e plastico, con bagliori di musaico; è come un mondo di fiabe, di una bellezza fantastica non mai uguagliata.

Della fantasia sintetica di Rembrandt e della sua sapienza nel comporre, a non parlare delle sue composizioni storiche e simboliche, la migliore testimonianza si ha nei suoi quadri e acqueforti di soggetto biblico. In ciò il suo spirito era conforme al genio del suo tempo e della sua nazione; infatti egli trasse i suoi soggetti dai libri più recenti dell'Antico e dalle parabole del Nuovo Testamento: le Nozze di Sansone (Dresda), Sansone in contesa con lo suocero che lo ha chiuso fuori della casa nuziale (Berlino), Sansone accecato (Istituto Städel a Francoforte), il Sacrifizio di Manoah (Dresda); più volte dipinse Susanna e Betsabea, Giuseppe in Egitto (Berlino e Pietrogrado), le storie di Tobia, di Boaz e di Ruth (sotto il

Fig. 430. La chiatta, di Salomone Ruysdael. Bruxelles.

falso titolo « La sposa ebrea abbracciata da un vecchio », nel Museo di Amsterdam), la Benedizione di Giacobbe (Cassel, fig. 423). Dalla giovinezza di Gesù trasse quadri idilliaci, come il « Ménage du menuisier » (1640), al Louvre e lo stesso soggetto (1646), a Cassel. Egli pone la scena in un ambiente umile e povero; Giuseppe e Maria sono vestiti all'olandese; nondimeno la luce calda e distribuita armonicamente rende a meraviglia l'immagine della sacra pace. Alla Sacra Famiglia bene si accompagnano la « Presentazione al Tempio » (1631), all'Aja, e « l'Adorazione dei Magi » (1657), nel Palazzo Buckingham a Londra; nell'uno e nell'altro quadro, sebbene appartenenti a tempi assai diversi, si vede la perfetta padronanza del chiaroscuro. Ma quanto è più ammirabile la luminosità del colore nelle opere posteriori! I quadri che rappresentano gl'insegnamenti e i miracoli di Gesù dimostrano come il Maestro intendesse a fondo lo spirito dell'Evangelo. In un quadro, che è a Pietrogrado (1637) prese a soggetto la parabola dei lavoratori, e in un'acquaforte, detta il « Pesatore d'oro » simboleggiò la parabola dei talenti. Gesù e l'adultera (1644) gli diedero occasione di dipingere una animata scena popolare (Galleria Nazionale di Londra); Gesù

che risana i malati (fig. 424) è il soggetto della celebre acquaforte detta « il foglio dei cento fiorini » (1650). La Passione era per Rembrandt, come per tutti gli artisti settentrionali, una serie di solenni scene tragiche. I quadri e le acqueforti che ne trasse, come le opere somiglianti del Dürer e dell'Holbein, sono animati dallo stesso spirito che Paolo Gerhardt espresse nel cantico sacro « O capo pieno di sangue e di ferite ».

Fig. 431. La cascata, di Jacopo Ruisdael. Cassel.

Un particolare proprio di Rembrandt, che produce un singolare effetto di color locale, sono le teste di tipo ebraico e le fogge orientali, che egli aveva modo di studiare nel ghetto e nel porto di Amsterdam. Le sue figure bibliche non appartengono a un mondo ideale, ma sono tolte direttamente dalla realtà. Il senso pittorico e le idee, che egli aveva in comune col suo popolo, lo ponevano in grado di emanciparsi dall'idealismo e dai modelli classici.

Nella stessa maniera Rembrandt trattò la mitologia. Il « Ganimede di Dresda »

Fig. 432. Paesaggio vespertino, del Wijnants. Monaco.

benchè opera originale, compiuta nel fervore della gioventù, richiama alla mente il Jordaens e i maestri italiani contemporanei. Ma la « Ninfa Calisto sorpresa in fallo » (del principe Salm), non appartiene al consueto mondo mitologico. È una efficacissima rappresentazione del fatto, eseguita col più schietto realismo, e maravigliosa per pregi pittorici. Lo stesso dicasi della stupenda « Rodope sorpresa da Gige », a Pietrogrado.

Fig. 433. La caccia col falco, del Wouwerman. Dulwich.

Ma nella vastissima produzione di Rembrandt il meglio sono sempre i ritratti. Non pochi sono senza nome. Il Maestro, almeno nei suoi ultimi anni, non era il ritrattista alla moda tra le persone ragguardevoli; egli non guardava alla posizione sociale dei suoi modelli, ma a ciò che essi potevano valere per un pittore. Tra questi ritratti senza nome, tutte opere di primo ordine, citiamo il vivacissimo doppio ritratto del costruttore navale e di sua moglie (1633), nel palazzo Buckingham a Londra; il cosidetto « Rabbino », a Berlino (1645); la « Dama del ventaglio » (1641), nel Palazzo Buckingham, e il ritratto maschile che le fa riscontro, a Bruxelles; il

Fig. 434. La suonatrice di liuto, di Gerardo ter Borch. Cassel.

ritratto di donna, nella sala quadrata del Louvre; il gruppo di famiglia, a Braunschweig, e le due vecchiette sedute, a Pietrogrado. Tra i ritratti con nome notiamo quelli del borgomastro Six amico e protettore di Rembrandt, e della madre del Six (Collezione Six, Amsterdam), e l'accurato e vivacissimo ritratto di Martino Daey e di sua moglie, in possesso del barone Gustavo Rothschild a Parigi; il cosidetto « Indoratore » (1640), che si crede il ritratto del pittore Jacopo Noomer (passato in America); i ritratti di Renier Anslo e di sua moglie a Berlino (1641, fig. 425), del segretario Coppenol a Pietrogrado, di Jan Haaring (1658), nella collezione John Wilson a Parigi, della vedova dell'ammiraglio Swartenhout, ad Amsterdam (fig. 426), e del giovine Bruyningh, a Cassel (1652). L'elenco è ben lungi dall'essere completo. Tutti questi ritratti, sebbene dall'uno all'altro vi siano differenze di merito pittorico,

Fig. 435. Il giuramento della pace di Westfalia a Münster (1648), di Gerardo ter Borch. Londra.
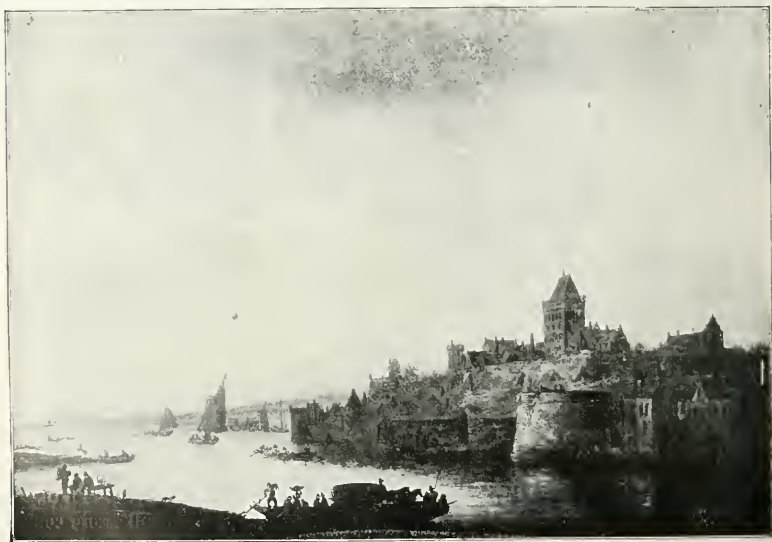
Fig. 436. Veduta di Nimega, di Giovanni van Goyen. Berlino.

hanno comune il pregio di esprimere lo stato d'animo del momento. In quelle teste leggiamo non soltanto il carattere personale, ma altresì il sentimento che le animava quando il pittore le ritrasse. Splendono di verità, non soltanto esterna, ma psicologica. Rembrandt, oltre ai suoi meriti eccellenti di artista, era anche un acuto interprete dell'anima.

I ritratti dipinti sono ottimamente integrati dai ritratti all'acquaforte, come quello del borgomastro Six (fig. 427) e quelli del medico Efraim Bonus, che scende pensoso una scala (*le Juif à la rampe*), dei predicatori Uytenbogaert ed Anslo, del De

Fig. 437. Il contratto nuziale, di Giovanni Steen. Braunschweig.

Jonghe, mercante di quadri, e dell'Haaring, dallo sguardo triste. La numerosa serie delle acqueforti di Rembrandt è ammirabile quasi quanto la sua opera pittorica. L'acquaforte gli serviva per ritrarre in bozzetti estemporanei le forme pittoresche di uomini e di cose, le impressioni e i casi che gli venivano sott'occhio giorno per giorno. Ma molte sue acqueforti sono vere composizioni; poche di esse corrispondono a qualche suo dipinto; alcune sono buttate giù alla lesta, altre eseguite come un vero quadro. Sono tratti dalla vita popolare, quale egli la vedeva, « il ciarlatano », « la venditrice di frittelle », « il cieco violinista », e le varie figure di accattoni. Non meno importanti, per conoscere la versatilità del Maestro, sono i paesaggi all'acquaforte, quali il cosidetto « paesaggio dei tre alberi » (fig. 428), il « podere del pesatore d'oro », il « molino a vento », ecc. Qui ritroviamo la stessa perspicace osservazione

delle forme del suolo e dei movimenti delle nubi, che è pregio dei suoi paesaggi dipinti. Questi ultimi sono di fantasia, ma hanno una tale apparenza di naturalezza, da crederli tratti dal vero (« Paesaggio tempestoso », a Braunschweig, « Paesaggio con un castello sopra un monte », a Cassel). Nella pittura di paese Rembrandt ebbe un valoroso emulo in Hercules Segers (1590-1640) di cui gli Uffizi a Firenze posseggono uno stupendo paesaggio, e un continuatore nel suo scolaro Filippo Koninck (n. ad Amsterdam 1619, m. 1688), di cui esistono dipinti a Berlino e a Francoforte. Gli effetti dell'opera di Rembrandt durarono nella generazione che venne

Fig. 438. La ragazza del grappolo, di Gerardo Dou. Torino.

dopo di lui, avendo egli ad Amsterdam raccolto intorno a sè molti discepoli.

5. La scuola di Haarlem deriva principalmente da Frans Hals, al quale deve il colorito fresco e vigoroso e la forza del carattere. Intorno a Frans Hals stavano vari pittori autori di cosidetti « quadri di società » ossia quadri che raffiguravano arditi soldati, allegri ufficiali, giovinotti eleganti e spavaldi, belle ragazze che bevono, giuocano e amoreggiano, talora anche ballano e fanno un po' di musica. Il primo di questi pittori fu Dirk Hals (1591-1656) fratello di Frans; nei più antichi dei suoi quadri, per lo più piccoli, è da lodare la tonalità chiara e delicata, e l'abilità nel ritrarre le stoffe e le fogge di vestire. Seguono Antonio Palamedesz di Delft (1600 - circa 1673) e Jacopo Duck che lavorò ad Utrecht e all'Aja. Anche Pietro Codde (già ricordato)

di Amsterdam (1600-68), valente pittore di musiche, di danze (fig. 418) e di corpi di guardia (Dresda) e Jan Miensze Molenaer (1600-1668) di Haarlem appartengono a questo gruppo.

Un genere d'arte affatto diverso è la pittura contadinesca, della quale nella scuola di Haarlem il principale maestro è Adriano van Ostade. Nato ad Haarlem nel 1610, fu discepolo di Frans Hals, studiò per qualche tempo anche le opere di Rembrandt, e morì nel 1685, quando già la sua potenza artistica era in decadenza. Il van Ostade non è il vero creatore della pittura contadinesca, ma seppe nobilitarla con una

Fig. 439. L'idropica, di Gerardo Dou. Parigi, Louvre.

vena di amabile umorismo, specialmente nelle opere del suo tempo migliore, con la squisitezza del chiaroscuro e col perfetto accordo degli elementi pittorici. Ora egli ci trasporta in una fumosa abitazione rusticana, dove alcuni rozzi compari si sollazzano bevendo (fig. 429) o ballando; ora ci fa vedere la famigliuola intenta alle sue pacifiche occupazioni, ora la brigata d'amici che gode il fresco, *inter pocula*, nel vestibolo della casa, ora la folla giuliva, radunata sulla piazza del villaggio, giovani e vecchi insieme, tratta fuori da un violinista girovago. Le figure, di solito minuscole, sono vivacissime e caratteristiche. I colori sono accordati da un tono dominante, le ombre delicate e trasparenti. Il van Ostade sa ricavare grandi effetti dagli sfondi e dalle vedute di camere interne. Ciò gli dà occasione di ritrarre vari giuochi, riflessi e gradazioni di luce. Oltre ai molti quadri (Amsterdam, L'Aja, Londra, Dresda)

e disegni acquarellati, il van Ostade lasciò una cinquantina di acqueforti, figure singole e piccoli gruppi.

Le piccole dimensioni dei quadri, che ormai divengono la regola, non dipendono soltanto dalla tenuità dei soggetti preferiti. In questo tempo furono introdotte in Olanda le prime carte da parato cinesi, che sarebbe stato un peccato sciupare sovrap-

Fig. 440. Frans van Mieris nel suo studio. Dresda.

ponendovi quadri troppo grandi. Perciò i quadretti sono distribuiti qua e là sulle pareti, per lo più in cornici nere, e solo per eccezione dorate. Davanti ai quadri più preziosi si appende una tendina, a riparo dalla polvere e dalla luce. Questa precauzione suggerì ai pittori di dipingere una cortina ai lati dei loro quadri, quasi come seconda cornice. E così ritornò in uso un partito pittorico degli antichi maestri fiamminghi; ad esempio, nella « Natività » di Ugo van der Goes, a Berlino, il quadro è appunto fiancheggiato da cortinaggi, che i Profeti tirano verso loro, per presentare allo spettatore il compimento delle loro profezie.

Alla scuola di Adriano van Ostade appartengono suo fratello ISACCO (1621-49), che volentieri trasportò i suoi soggetti all'aperto, lasciando larga parte al paesaggio, CORNELIO BEGA di Haarlem (1620-64) e CORNELIO DUSART (1660-1704). Tra i paesisti di Haarlem, PIETRO MOLYN (m. 1661), CORNELIO VROOM (m. 1661), GUGLIELMO DUBOIS (m. 1680), primeggia l'israelita JACOPO VAN RUISDAEL. Suo padre Isacco era negoziante

Fig. 441. La sentinella, di Karel Fabritius. Schwerin.

di cornici e di quadri; pare che sia stato anche il suo primo maestro nella pittura. Lo zio paterno SALOMONE (m. 1670), il quale si firmava RUYSDAEL fu pure valente paesista, tanto che i suoi quadri degli ultimi anni oggi sono pregiati quasi più di quelli del nipote (fig. 430), JACOPO RUISDAEL, nato circa il 1628, e nel 1648 accolto nella corporazione dei pittori di Haarlem. I suoi primi paesaggi sono tratti dai dintorni della città. Nel 1659 lo troviamo stabilito ad Amsterdam. È probabile che egli si sia trasferito in questa città, ricca e trafficante, dove abbondavano gli amatori d'arte, per ragioni di guadagno. Ma la concorrenza, specialmente tra i pae-

sisti, era troppo aspra; perciò, povero più di prima, nel 1681 ritornò ad Haarlem, dove morì nel 1682. Eppure il Ruisdael sapeva far cose di cui gli altri pittori non erano capaci. Anima melanconica, al pessimismo che nella vita gli faceva presentire la morte e nel progresso delle cose la loro decadenza, associava un forte panteismo spinoziano, che sentiva l'unità del cosmo e la fratellanza di tutti gli esseri organizzati. Questa coscienza filosofica pone il Ruisdael molto più in alto di tutti i paesisti del suo tempo, i quali, privi di un fondamento ideale, non videro che la superficie delle cose e non ne seppero dare, sia pure nella forma più bella, che una visione puramente ottica. Egli è poeta, ed ha una fede. I suoi eroi non sono i personaggi

Fig. 442. Veduta di Delft, di Jan ver Meer. L'Aja.

dell'Antico Testamento, nè altri uomini, ma gli alberi, di cui la vita si compie sui colli, nel piano o presso le acque. Essi mostrano il loro valore, ed anche le loro ferite; sopra i tronchi abbattuti la vita ricomincia. Così nei quadri del Ruisdael tutto è drammatico; è l'eterno dramma della natura. Ma quando, per vender meglio la sua mercanzia, egli si faceva disegnare da Allaert van Everdingen, che era stato in Norvegia, dei bozzetti di cascate, che poi trasformava in quadri spettacolosi, la sua pittura diveniva artificiosa e falsa. Tuttavia queste cascate sono le cose che anche oggi piacciono di più al pubblico (fig. 431). Su questo punto rimane indiscusso il giudizio del Goethe sui celebri quattro dipinti della Galleria di Dresda. È grave danno che nei dipinti del Ruisdael i colori si siano alterati; molti sono divenuti troppo oscuri.

Nei suoi quadri Giovanni van der Meer di Haarlem (1628-91) dipinse paesaggi

con lontananze e grandi masse di nubi. L'aria e le nuvole occupano più di due terzi dello spazio; di terra non c'è che una sottile striscia, nella quale appaiono campi coltivati, giardini, e lontane chiesette. Questi quadri sono l'opposto dei paesaggi italiani. Gli Olandesi furono i primi a sentire la solenne bellezza delle nubi; adunandole sopra l'umile terra, crearono un dramma appassionato. Non più l'uomo, ma la natura è la materia dell'arte. Parrebbe ovvio che la nota dominante nella natura dovesse essere il mare, che gli Olandesi avevano continuamente sott'occhio; ma a tanto essi non arrivarono. Del Ruisdael abbiamo qualche veduta di spiaggie; di

Fig. 443. La dispensa, di Pieter de Hoogh. Amsterdam.

altri pittori qualche aneddoto marinaresco; lo stesso Rembrandt, nel suo quadretto di S. Pietro sul mare (Boston) non trattò il tema della tempesta.

Ad Haarlem soggiornò qualche tempo Giovanni Wijnants, che lavoro dal 1641 al 1679, autore di paesaggi nei quali specialmente il primo piano è pregevole per la delicatezza del colore e la fedele rappresentazione delle forme del suolo (fig. 432). Anche Pietro van Laer, dopo lungo soggiorno in Italia, ritornò ad Haarlem nel 1639, e vi dipinse molte scene popolari e rusticane di soggetto italiano, episodii brigateschi, ecc. Il Vijnants contribuì a formare uno tra i giovani pittori di Haarlem, divenuto poi celebre, cioè Filippo Wouwerman (1619-1668). Nei molti quadri di questo pittore si riflette la vita guerresca del suo tempo; ma non c'è il vigore tumultuoso e la passione indomita dell'arte più antica. Le macchiette sono

Fig. 444. Banchetto della guardia civica di Amsterdam per festegglare la pace di Vestfalia, del Van der Helst. Amsterdam.

vivaci e bene armonizzate col paesaggio, ma raffinate e talora eleganti. Della guerra, cosa tanto seria, la fantasia dell'artista ha fatto quasi un giuoco. Oltre a molte battaglie e caccie (fig. 433), il Wouwerman dipinse pure soggetti rusticani, nei quali l'effetto risulta anche dal paesaggio; artisticamente questi quadri sono talora migliori, benchè meno apprezzati, di quelli di soggetto cavalleresco.

Trattò soggetti campestri e pastorali anche Claas Pietersz Berchem di Haarlem (1620-1683); ma in questo artista l'elemento nazionale, sia nell'idea che nel colore, comincia a venir meno, e si sente invece l'italianismo, sia nella scelta dei soggetti che nelle macchiette (asini, ecc.). Nella stessa maniera lavorò il suo scolaro Karel Dujardin (1622-1678). Questi si provò anche in soggetti religiosi ed allegorici, ma

Fig. 445. Riposo in Egitto, di Ferdinando Bol. Dresda

ebbe fama dai molti quadri popolareschi di soggetto italiano, nei quali gli piacque introdurre buoi, cavalli ed asini, ritratti con molta vivezza. Questi paesisti italianizzanti non soltanto ai soliti pescatori olandesi sostituiscono macchiette italiane, ma anche introducono nel paesaggio piatto dell'Olanda montagne, rupi, ed altri elementi romantici. Ancora una volta l'Italia è prodiga delle sue ricchezze, ma quello che gli artisti importarono da essa subisce una elaborazione. I pittori che sono stati in Italia vi hanno educato l'occhio, e la loro memoria è piena di reminiscenze meridionali, che essi cercano di riprodurre con una passione quasi nostalgica. Non ultimo merito di questi artisti è il contributo da essi arrecato alla conoscenza della topografia di Roma.

Con la scuola di Haarlem ha stretti rapporti anche Gerardo ter Borch (Terburg), uno dei più insigni pittori di figure e di minuterie. Nato a Zwolle nel 1617, ebbe a primo maestro il padre, dello stesso nome, il quale da giovine in Italia era stato

tra i seguaci dell' Helsheimer. Nel 1633 si stabilì ad Haarlem, dove fu discepolo di Pietro Molyn, e molto trasse dalla scuola di Frans Hals. Infatti i suoi dipinti ricordano soprattutto i cosidetti «quadri di società» di Dirk Hals e de' suoi seguaci. Come gli antichi maestri di Haarlem, il ter Borch si compiace di ritrarre geniali conversazioni, ed anche singole figure caratteristiche; se non che, a differenza dei suoi predecessori, specialmente nelle sue opere più tarde, non trae i soggetti direttamente dal popolo; tende all'eleganza, all'esecuzione squisita, anche a scapito della freschezza e della forza. Egli ritrae persone di tipo medio, non troppo belle nè troppo

Fig. 446. L'uomo che scrive una lettera, del Metsu. Londra.

intelligenti. Le camere agiatamente arredate, il decoroso vestire degli uomini, le sfarzose vesti delle donne (fig. 434) — il ter Borch inizia la pittura di stoffe — i gruppi atteggiati con parlante vivacità, ci fanno capire che ci troviamo tra gente che sa godere la vita, e ci inducono ad intendere questi quadretti, dipinti con bel garbo di colore, come altrettante novelle. Infatti il Goethe nelle «Affinità elettive» interpretò argutamente, se non esattamente, la scenetta più volte ripetuta dal ter Borch, della signorina che sta in piedi a capo chino, volgendo le spalle allo spettatore, davanti a due persone che paiono i suoi vecchi genitori. Similmente il quadretto del trombettiere che interrompe il colloquio amoroso di un ufficiale, forse per chiamarlo d'urgenza al campo, potrebbe fornire lo spunto per una novella. Anche

Fig. 447. Mare tempestoso, di Guglielmo van der Velde. Londra.

Fig. 448. Paesaggio invernale, di Adriano van der Velde. Dresda.

i ritratti del ter Borch, piccoli e per lo più a figura intiera, sono graziosissimi e perfettamente veri. Sia nell'atteggiamento che nel vestire non c'è nulla di lezioso o di ricercato; è gente che ha le abitudini di una solida agiatezza. Il ter Borch viaggiò molto, fin nella Spagna, e profittò del suo soggiorno a Münster per ritrarre in gruppo i plenipotenziarii che conchiusero la pace di Vestfalia (Londra, Galleria Nazionale, fig. 435). Passò gli ultimi anni a Deventer, dove morì nel 1681. Fu suo discepolo Gaspare Netscher di Heidelberg (1639-84), il quale pose domicilio all'Aja, continuò in parte la maniera del maestro, e fece anche piccoli ritratti di grande effetto.

6. La scuola di Leida. — Come Haarlem, così Leida ebbe nel secolo XVII una bella schiera di artisti. Alla generazione più antica appartiene Giovanni van Goyen (1596-1656), che forse fu scolaro di Isaia van de Velde, e lavorò dapprima a Leida, e dopo il 1634 all'Aia, dove morì. Negli ultimi paesaggi del Goyen la tonalità dell'aria prevale sui colori, i quali sono lievemente sfumati ed avvolti da essa come in un velo trasparente. I suoi motivi prediletti sono le umili dune e le sponde dei fiumi, spesso con molte macchiette. Nessun pittore sentì meglio di lui l'umido e nebbioso paesaggio olandese, il sole velato, l'atmosfera grigia e sottile. Egli è il vero ritrattista delle spiagge olandesi, e in ogni particolare ci fa sentire, con tono lirico, l'universale (fig. 436).

Tra i pittori meno antichi vissuti a Leida il più noto è Giovanni Steen (1626-1679), il beniamino degli scrittori di leggende artistiche, i quali gli diedero il soprannome di « allegro tavernaio di Leida ». Visse qualche tempo ad Haarlem, dove qualche cosa trasse da Adriano van Ostade, senza che in nulla ne scapitasse la sua originalità artistica. Nello Steen le facoltà propriamente pittoriche sono superate dal senso comico; certi suoi quadretti sono vere commedie. Fu paragonato al Molière, ed ha molta affinità anche con l'Hogarth. Ma il vero modello dell'arte dello Steen è da cercare piuttosto nella antica pittura di genere con intenzioni morali, che ha il suo riscontro nella contemporanea poesia olandese. Anche lo Steen moralizza, come dimostrano le scritte da lui apposte ai suoi quadri; ma spesso prevale in lui l'indole faceta e godereccia, cosicchè all'intenzione satirica subentra la rappresentazione comica che è fine a sè stessa. Pazze gozzoviglie, baldorie in famiglia, ciò che accade alla fine del banchetto quando i padroni sono addormentati, il medico accorto che indovina la causa di una malattia di cuore, sono i soggetti che lo Steen predilige. Uno dei più complessi tra questi quadri di costume, ammirabile per l'acume col quale sono caratterizzati i singoli personaggi, è il Contratto nuziale, nel Museo di Braunschweig (fig. 437). Trattò pure soggetti puramente pittorici, soggetti popolari (la festa delle fave, la festa di S. Nicolò), e perfino biblici e storici.

A Leida Rembrandt fece breve soggiorno, fino al suo ventesimoquinto anno; in questo tempo fu suo fedele amico e scolaro Gerardo Dou (1613-1675), il massimo maestro di quella pittura minuziosa che fu detta per antonomasia olandese, nella quale l'esecuzione meticolosa e la piccolezza del dipinto sono reciprocamente causa ed effetto. Il Dou non uscì dalla breve cerchia della vita borghese, e più volte ne ritrasse le occupazioni più umili e comuni; ma la luce, il colore, la scrupolosa, diremmo quasi amorosa cura di ogni particolare di forma, nobilitano questi quadretti, e dànno loro un non so che di poetico. È più che probabile che nella scuola di Rembrandt la figura umana posta nel vano di una finestra aperta, in

Fig. 449. La partenza, di Alberto Cuyp. Parigi.

Fig. 450. Bovi al pascolo, di Paolo Potter. Torino.

modo da trovarsi come incorniciata da questa ed illuminata in pieno di faccia, spiccando sullo sfondo oscuro di una camera, sia stata uno dei temi proposti di preferenza come esercizio di bravura. Quasi tutti gli scolari di Rembrandt si provarono in questo tema. Il Dou, ad es., fece il proprio ritratto in abito di violinista,

Fig. 451. Paesaggio invernale con pattinatori, di Aart van der Neer. Londra.

affacciato ad una finestra, e parecchie altre figure in simili condizioni (fig. 438). Abbiamo di lui anche alcuni bellissimi ritrattini, e molti quadretti d'interno, dei quali più d'uno illuminati da luce artificiale, come la celebre « Scuola serale », o « quadro delle quattro candele » nel Museo di Amsterdam. Nella « Idropica » del

Louvre, senza altri mezzi che una sottile psicologia dei personaggi e di una luce solare uniforme ed alquanto velata, seppe ottenere un effetto insuperabile (fig. 439).

La maniera del Dou, con più studiata eleganza, fu proseguita a Leida dal suo scolaro Frans van Mieris (1635-1681). I quadretti del Mieris, lui vivente, furono

Fig. 452. La strada di Middelharnis, di Meindert Hobbema. Londra, Galleria Nazionale.

ricercatissimi dai ricchi amatori d'arte (fig. 440). Il figlio Guglielmo e il nipote Frans Mieris il giovine continuarono l'arte del vecchio Frans e ne imitarono più o meno felicemente le opere.

7. La scuola di Delft. — La scuola di Leida ci ha richiamati a Rembrandt.

Questi ebbe influenza anche su parecchi giovani artisti di Delft. Karel Fabritius frequentò in Amsterdam la bottega di Rembrandt; poi ritornò a Delft, dove nel 1654 perì ancor giovane, causa lo scoppio di una polveriera. Di lui rimangono pochi quadri, che fanno rimpiangere la morte prematura dell'artista; vi si vede uno schietto senso della natura, e una sapiente prospettiva architettonica, di effetto tanto maggiore in quanto pare affatto spontanea (fig. 441).

Procede da Rembrandt, ma non sappiamo se direttamente o indirettamente, anche il grande scolaro del Fabritius, Jan ver Meer, detto anche il van der Meer di Delft, per distinguerlo dal suo omonimo di Haarlem. Certo è che Rembrandt propose alla pittura nuovi problemi, conformi all'indole dell'arte olandese, cioè i problemi di luce. Ma non si trattava di puri e semplici problemi tecnici, bensì di

Fig. 453. Imbandigione, di Claes Heda. Dresda.

una idea artistica di gran momento, grazie alla quale anche oggetti per sè insignificanti entravano nell'ambito della fantasia ed assumevano un aspetto poetico. Il ver Meer di Delft ora ci trasporta in una camera dalle pareti chiare, nella quale da una finestra laterale entra un'onda luminosa, ora in un cortile o in uno spiazzo soleggiato, dove le figure sono come immerse nella luce, e le ombre formano forti macchie sopra una superficie chiara. I soggetti sono per lo più semplicissimi: ragazze che dipanano, bevono, suonano; un geografo con una bussola in mano; un soldato che discorre con una ragazza che ride; una famiglia radunata all'aperto, ecc. Cosa tutta propria del ver Meer è la predilezione per l'azzurro chiaro e il ranciato; il modo di colorire è affatto moderno, e con esso egli ottiene maravigliosi effetti di luce. All'opposto di altri pittori, come Pieter de Hoogh, che dànno a tutto il dipinto una intonazione bruno-dorata, il suo colorito è chiaro, fresco, argentino; egli possiede la tavolozza negativa della scala del Goethe. La luce è lattea, quasi tat-

JAN VER MEER DI DELFT — IL PITTORE NELLO STUDIO.

Vienna, Galleria Czernin.

tile; investe ed imperla i corpi, gli spigoli, le linee, e dà ad ogni oggetto uno splendore primaverile. Le guance femminili hanno una freschezza che innamora; pare che la pelle sia per sè stessa luminosa. Il quadro detto « Bordelletje », a Dresda, ha la data del 1652, corrispondente al trentesimo anno dell'autore; per il colorito e il formato è affatto diverso dagli altri suoi quadri d'interno. Tra questi il principale è l'autoritratto nello studio (Tav. XIII), con la moglie in abito di Musa; il pittore volge le spalle al riguardante. Del ver Meer non si conosce che una trentina di quadri, e tutti sono gioielli: stupende vedute (fig. 442), soggetti mitologici, mezze figure, che sono quadretti di genere, come la « Merlettaia » al Louvre.

Fig. 454. Vasellami, di G. Kalf. Amsterdam

Come pittore d'interni, gli si avvicina Pieter de Hoogh di Utrecht (1630-1677 circa), il quale lavorò prima a Delft, e poi ad Amsterdam. I suoi quadri, nei quali di solito da una porta aperta si ha la veduta di una camera più interna, sono ammirabili per la bellezza della luce solare che li invade, rompendo in varie maniere la penombra delle camere, e producendo svariati riflessi. Le figure di massaie, di fantesche, di fanciulli, ecc., vi sono poste unicamente come macchiette, per completare l'armonia dei colori. Il proposito del de Hoogh è unicamente di ritrarre al vivo la luce per sè stessa (fig. 443).

8. La scuola di Amsterdam è dominata, come è naturale, da Rembrandt. Di pittori affatto indipendenti da lui non c'è che il già menzionato Tommaso de Keijser, e il celebre ritrattista Bartolomeo van der Helst (1613-1670). A differenza di Rembrandt, che nei ritratti, sia isolati che in gruppo, con l'andar del tempo ci appare sempre più soggettivo, il van der Helst ebbe per fine principale la perfetta vivezza e naturalezza della rappresentazione. Egli ci presenta le

persone in luce limpida ed uniforme, con colorito largo e vigoroso. In fatto di verità esteriore, sebbene egli non si perda in particolari, non si può fare più di lui; non c'è dubbio che i ritratti di sua mano sono somigliantissimi; non è dunque maraviglia che egli sia stato prediletto dai suoi contemporanei. Ma le figure che egli ci presenta non ci rivelano la loro vita interna, ed è raro che siano fortemente caratterizzate. Si ritiene come suo capolavoro il Banchetto della Guardia civica di Amsterdam per festeggiare la pace di Vestfalia (1648), nel Museo Civico di Amsterdam (fig. 444). Ma ci sono altrove (ad es. i ritratti di famiglia a Pietrogrado) altre sue opere di maggior valore artistico.

Fig. 455. La grande natura morta col nido d'uccello, di Jan Davidsz de Heem. Dresda.

Tra gli scolari di Rembrandt ad Amsterdam è da ricordare in primo luogo un gruppo di pittori che imitarono il Maestro non soltanto nella maniera di dipingere, ma altresì nella scelta dei soggetti e nel modo di intenderli. Costoro dipinsero storie bibliche e ritratti, sia singoli che in gruppo. Stanno a capo di questa schiera alcuni artisti, quali Jan Lievens di Leida (1607-1674) e Salomone Koninck di Amsterdam (1609-1656), i quali si formarono in condizioni simili a quelle di Rembrandt, e furono anche di indole affine alla sua, ma nondimeno in poche opere soltanto mostrano di derivare da lui. Tra i veri scolari di Rembrandt nei suoi primi tempi i principali sono Ferdinando Bol di Dordrecht (1616-1680, fig. 445) e Govaert Flinck di Cleve (1615 - 1660). Di quest' ultimo l'opera più vasta (nel Museo di Amsterdam) è un gruppo di ritratti dello stesso soggetto di quello del van der Helst. Specialmente nelle

loro prime opere questi due artisti si rivelano valorosi discepoli di Rembrandt. Alquanto più tardi furono scolari di Rembrandt JAN VICTORS e GERBRANDO VAN DEN EECKHOUT (1621 fino al 1624). Questi due imitarono quella maniera del Maestro che diremo romantica, trattando soggetti mitologici od aneddotici; ma ciò che in Rembrandt è interpretazione demoniaca del fatto, in loro si attenua, riducendosi ad una storiella piacevole. Negli ultimi anni finalmente Rembrandt ebbe nella sua officina AART DE GELDER di Dordrecht (1645-1727), il quale ne imitò l'ultima maniera, ma in seguito seppe formarsi uno stile tutto suo, tendendo sempre più all'impressione e ai toni chiari ed argentati; il che lo rende particolarmente accetto ai moderni.

Fig. 456. Natura morta con una lepre, di Giovanni Weenix. Monaco.

Il suo Ecce Homo (a Dresda) nella composizione deriva dalle acqueforti di Rembrandt, ma come pittura è cosa che sta a sè, ed ha una potenza drammatica che fa pensare allo Shakespeare. Il de Gelder fece ottime prove anche nelle mezze figure, per lo più di due personaggi in vivace conversazione.

Un pittore che molto trasse dalla tecnica di Rembrandt è NICOLA MAES di Dordrecht (1632-1693); le figure e i gruppi che egli dipinse ne' suoi primi tempi, come la filatrice, la lattivendola, la cucitrice, la ragazza che spia una coppia di amanti, la bambinaia addormentata presso la culla del bambino, nel modo col quale sono trattati il chiaroscuro, il rosso e il giallo rivelano lo studio diretto di Rembrandt. Più tardi il Maes si volse ai Fiamminghi; i ritratti de' suoi ultimi anni ricordano quelli del van Dyck. GABRIELE METSU di Leida (1630-67) fino dal 1650 si stabilì ad Am-

sterdam. I suoi « Amanti », a Dresda, richiamano alla memoria l'autoritratto di Rembrandt con Saskia; il « Giovine alla finestra » è la ripetizione di un tema frequente nella scuola di Rembrandt; l'« Uomo che scrive una lettera » (fig. 446) è luminoso ed arioso tanto da gareggiare con somiglianti quadri di gabinetto del ver Meer e del ter Borch. I soggetti preferiti dal Metsu sono le strade popolate ma non tumultuose, i trattenimenti musicali, le scene di famiglia, e gli amoreggiamenti, in camere bene arredate. In ciò egli si avvicina al ter Borch; similmente, SAMUELE VAN HOOGSTRAETEN di Dor-

Fig. 457. Il gallo che canta, di Melchiorre d'Hondecoeter. Vienna, Galleria Czernin.

drecht (m. 1678), anche questo dipendente da Rembrandt, va posto insieme con Pietro de Hoogh e col ver Meer di Delft. Ma per molti anni nella pittura del Metsu, nel suo modo di usare il chiaroscuro e gli accordi di colore, prevalse l'esempio di Rembrandt. Questi pittori di minuterie e squisitezze dominarono il mercato artistico dal 1660 circa in poi. Il gusto viziato voleva che nei quadretti non figurasse che gente per bene; cavalieri e dame, galanterie, sete e velluti. La vita popolare è fuor di moda; trionfa l'agiata borghesia. Non è maraviglia che questa materia si sia presto esaurita; ciò che si rivolge a quegli istinti, che Dante punisce nelle prime quattro bolge dell'Inferno, non può avere lunga vita. Il sibaritismo è sempre il

primo indizio di decadenza. A questa degenerazione gli Italiani opposero sempre più o meno forte resistenza.

9. Pittori di marine e di animali. — Crescendo nella politica e nel commercio universale la potenza di Amsterdam, in questa città si concentra sempre più la vita artistica dell'Olanda. Dalle altre sedi dell'arte essa riceve un continuo contributo. Ma nella opulenta cittadinanza di Amsterdam, che amava soprattutto gli agi della vita e la tranquillità, si manifestano presto nuovi e particolari gusti artistici. Sorge la pittura di marina, come reminiscenza dei tempi gloriosi, nei quali l'arte era strettamente legata alle sorti della patria. Tra i più celebri pittori di marine, oltre a Jan van de Capelle, è da ricordare Guglielmo van de Velde il giovine, figlio di un altro pittore di marine e scolaro del padre e di Simone de Vlieger. Nato ad Amsterdam nel 1633, lo troviamo nel 1677 pittore di Corte a Greenwich, dove morì nel 1707. Le sue battaglie navali e riviste di armate, i suoi quadri di spiagge e d'alto mare (fig. 447), nei quali il soggetto è reso più attraente dagli effetti di luce e dal vario giuoco delle nubi, piacquero sommamente anche ai suoi contemporanei. Suo fratello Adriano van de Velde (1635-1672), discepolo del Wijnants e del Wouwerman, ebbe tendenze idilliache, sommamente conformi al gusto del tempo, ed arrecò alla pittura di paese nuovi soggetti di grande effetto. La terra popolata di vari animali domestici invita alla quiete, ristoratrice delle forze affaticate. Adriano van de Velde non dà ancora la preferenza agli animali; per lo più se ne serve per avvivare il paesaggio. Egli si compiace di ritrarre armenti che pascolano nelle stoppie, o presso acque tranquille, con abitazioni rusticane nello sfondo. Spesso la scena è italiana. Ma conosce anche la bellezza propria dell'inverno olandese, le distese di ghiaccio avvivate da allegri pattinatori (fig. 448). Sono di sua mano le vivaci macchiette nei quadri di molti paesisti; nella breve sua vita egli fu operosissimo. Può dirsi che i suoi quadri sono quel che c'è di meglio in quel genere del «paesaggio animato», tanto in voga nella pittura olandese. Quanto piacesse e fosse coltivato il paesaggio di carattere idilliaco, è attestato anche dall'opera di Alberto Cuyp (1620-1691). Discepolo del padre, il sopra ricordato Jacopo Gerritsz Cuyp, Alberto visse a Dordrecht in condizione onorevole ed agiata, mantenendosi abbastanza indipendente dalle varie scuole. Egli studiò di preferenza gli effetti della luce solare più intensa e seppe esprimere a maraviglia gli aspetti delle varie parti del giorno. Nei suoi quadri gli animali, specialmente le vacche e i cavalli montati, spesso sono uniti in gruppo, tengono il primo piano del dipinto, e le loro dimensioni sono tali da farli apparire come la parte essenziale del soggetto (fig. 449). In dimensioni anche maggiori vediamo nei quadri di Paolo Potter (Enkhuyzen, 1625; Amsterdam, 1654) gli animali domestici, buoi, pecore e capre, i quali sono già il vero soggetto dell'opera d'arte. Il Potter supera tutti i pittori dello stesso genere, sia perchè fu fedelissimo al vero, e meglio d'ogni altro intese il carattere individuale di ciascun animale, sia per l'ispirazione pittorica e i felici effetti di luce, che sono pregio singolare, specialmente dei suoi quadri più piccoli. Le più celebri opere del Potter sono nei Musei dell'Aia, di Pietrogrado e di Torino (fig. 450).

Nel paesaggio puro e semplice il gusto contemporaneo si accontenta sempre meno della troppo uniforme natura olandese. Alcuni artisti, come già abbiamo veduto, si volgono all'Italia; altri vanno a cercare motivi di grande effetto nell'estremo settentrione, come Allaart van Everdingen (1621-1675), nato ad Alkmaar, ma dal 1657

in poi vissuto ad Amsterdam. In gioventù l'Everdingen fu pittore di marine; più tardi si dedicò a ritrarre l'aspro e orrido paesaggio della Norvegia. Anche oggi gli Olandesi, vivendo in un paese piatto, sono appassionati dell'alta montagna; si capisce che anche nella pittura amassero distogliersi dalla monotonia della loro patria. Il somigliante avvenne in Italia, dove i primi motivi di paesaggio alpestre si vedono in quadri di pittori veneziani. Altri artisti, pure attenendosi al paesaggio che loro offriva l'Olanda, lo ritraggono di preferenza in momenti meno comuni, come limpide notti lunari od incendii notturni. In tali soggetti fu abilissimo Aart van der Neer di Amsterdam (1603-77), il quale fece anche ottimi paesaggi invernali, vespertini

Fig. 458. Interno di chiesa, del De Witte. L'Aia.

e mattutini (fig. 451). A questa produzione era di stimolo il già accennato commercio di cose d'arte; per invogliare i compratori ci volevano cose fuor del comune. In generale, quanto più impersonale era il soggetto, tanto più giovava renderlo attraente con qualche cosa di raro o di singolare. Le bellezze proprie delle varie stagioni, dal rigido inverno al lieto autunno, sono rappresentate con l'aggiunta di qualche elemento che ne accresce l'attrattiva; piacciono anche i tramonti, le notti, le tempeste. Il solo paesista che, pure appartenendo alla nuova generazione, si mantenne fedele all'antica semplicità, traendo anche dai più umili motivi olandesi una delicata ispirazione, è Meindert Hobbema (1638-1709). A noi pare un moderno, perchè è alieno da ogni composizione ricercata e non stilizza il paesaggio; ha sentimento pittorico

squisito, e riproduce la natura con una verità che persuade. Egli ci ritrae, ad esempio, un pomeriggio estivo dopo un breve temporale. Alcune nuvole vagano ancora nel cielo e avvolgono nell'ombra il primo piano, ma il piano di mezzo e lo sfondo sono illuminati dal sole. La pioggia ha rinfrescato la verdura; il ruscello, che dà moto ad un molino, scorre più copioso; anche l'acqua dello stagno è leggermente increspata. Al margine del bosco, dove tra la cima degli alberi rosseggia un tetto, corre un sentiero, sul quale si vedono alcuni allegri viandanti. Tali sono i temi prediletti all'Hobbema, che egli variò all'infinito; le macchiette dei suoi quadri per lo più sono di Adriano van de Velde o del Lingelbach. All'opposto del Ruisdael, in cui predomina il tono tragico, l'Hobbema è lieto, vivace, ottimista. I suoi quadri sono animati dal perenne movimento della natura; egli ha una predilezione per le

Fig. 459. La piazza del mercato di Haarlem, di Gerrit Berckheyde. Londra

acque, da cui trae una nota di letizia. Il suo ammiratissimo capolavoro, « la Strada di Middelharnis » (fig. 452), è un esemplare insuperato d'interpretazione poetica di un soggetto appartenente alla più comune realtà. La sua biografia è molto scarsa; sappiamo soltanto che fu scolaro di Jacopo Ruisdael, e che nacque, visse e morì ad Amsterdam. Paesista più solenne ed aristocratico è Jan Hackaert di Amsterdam (m. 1669). Fu a lungo in Italia, ed anche della natura olandese ritrasse gli aspetti più nobili. Egli non dipinse strade di campagna, ma viali di parco; non contadini, ma cavalieri. Le figure de' suoi quadri sono del suo amico Adriano van de Velde.

Natura morta. — Dopo i trionfi della pittura olandese nel ritratto, nel quadro di costumi e nel paesaggio, è da ricordare altresì una forma d'arte per sè modesta, ma che acquistò una popolarità proverbiale, cioè la natura morta. Tutte le cose che abbelliscono la vita domestica e rallegrano la vita: i fiori, i libri, i lucenti vasellami, le appetitose imbandigioni, la selvaggina, i pesci, ebbero lo specialista che seppe

ritrarre il vero con una esattezza che illude l'occhio e con sempre nuove variazioni; è questa una manifestazione caratteristica dell'indole olandese, affezionata alla realtà e alle modeste delizie della casa. Senza dubbio questa forma d'arte richiede una abilità che ha molto del mestiere; tuttavia fu coltivata anche da veri artisti. La natura morta deriva dalla pittura d'intento morale. Si usava dipingere S. Girolamo col teschio, la clessidra e il Crocifisso. Al ministro evangelico piacque far dipingere questi accessorii, senza la figura del Santo, in un quadretto da collocare nel suo studio, col significato di « Memento mori » o di « Vanitas vanitatum ». Ma alla cuoca parve che un'aringa sopra un piatto di peltro fosse pure un oggetto non indegno di pittura; la si pose dunque nella sala da pranzo, come un « Memento vivere ». A poco a poco si trovarono nuove combinazioni, di vasellami più preziosi, e di più ghiotte vivande. Ma a rallegrare la mensa bene si prestano i fiori, specialmente i tulipani. Nelle imbandigioni dipinte da Pietro Claesz (n. a Burgsteinfurt circa il 1590, lavorò ad Haarlem dal 1617 al 1661), ora sfarzose ora borghesemente modeste, c'è una esecuzione larga e scorrevole, che ricorda Frans Hals. Molto gli si avvicina Claes Heda (Haarlem, 1594-1678), valentissimo nel ritrarre le argenterie (fig. 453), lo scintillare del vino nei vetri di Roma e di Venezia, le pasticcerie e le frutta. Le imbandigioni di Guglielmo Kalf di Amsterdam (1621-1693) ricordano Rembrandt. In un campo così angusto egli si rivela uno dei più squisiti coloristi del suo tempo (fig. 454). La dotta Leida ebbe i cosidetti « pittori di vanità », cioè di libri, teschi e strumenti scientifici (Giacomo de Claeuw); all'Aia visse, dal 1621 fin dopo il 1675, Abramo van Beyeren, celebre pittore di pesci, e valente anche nelle marine e nei fiori. Ma il sommo tra i pittori olandesi di fiori e di frutta è Jan Davidsz de Heem (1606-1683-84, fig. 455), al quale talora si avvicinano Rachele Ruysch (1664-1750) e Abramo Mignon (1640-1676 circa), nato a Francoforte ma vissuto in Olanda. Giovanni Weenix di Amsterdam (1640-1719) dipinse nature morte di selvaggina; per lo più i suoi quadri, nobili e decorativi, rappresentano un parco, dove nel primo piano si vede selvaggina morta aggruppata a caso, con vari arnesi di caccia (fig. 456). Anche Melchiorre d'Hondecoeter (1636-1695), cugino del Weenix, dipinse arnesi di caccia e selvaggina, ma è molto più noto per i suoi « Pollai », dove ritrasse con vivacità e squisitezza di colore uccelli nostrani e forestieri, ora pacificamente adunati, ora combattenti tra loro (fig. 457).

12. Pittura d'architetture. — Nella seconda metà del secolo XVII parecchi insigni artisti, quali Rembrandt, il Ruisdael, il Vermer, dovettero lottare con la povertà; l'Hobbema fu costretto, per campare la vita, ad accettare un modesto impiego municipale; Adriano van de Velde fu aiutato dalla moglie, che teneva una botteguccia; altri invece, come Goffredo Schalcken (1643-1706), mediocre imitatore di Gerardo Dou, e Adriano van der Werff di Rotterdam (1659-1722), pittore levigato ma senz'anima, ebbero una fortuna superiore al merito; ciò che è la prova più evidente della decadenza e corruzione del gusto artistico in Olanda. Soltanto in due forme di pittura durò più a lungo la buona tradizione, cioè nei ritratti in gruppo, nei quali acquistò rinomanza, per esuberante vivezza e squisito senso del colore, Cornelio Troost di Amsterdam (1697-1750), e nelle vedute di città e d'interni di chiese. Gli antichi pittori olandesi di architettura, come ad esempio Dirk van Delen (1605-1671), si erano principalmente compiaciuti di risolvere problemi di prospettiva, o d'inventare magnifiche architetture di palazzi. Invece la

nuova scuola di Delft predilesse gli interni di chiese, con intenti puramente pittorici. Così di Hendrik Cornelisz van Vliet (1611-1675) abbiamo vedute interne di chiese gotiche, ammirabili per gli effetti di luce e di penombra. Emanuele de Witte (1617-1692), il sommo maestro della pittura olandese di architettura, ottenne nei suoi interni di chiesa (fig. 458) effetti prodigiosi, con arte pittorica perfetta. La predilezione degli Olandesi per questi soggetti è tanto più singolare, in quanto alle loro squallide chiese calviniste manca tutto ciò che forma la magnificenza delle chiese cattoliche. Ma piacquero ai pittori la vastità dello spazio, e l'ascensione delle linee dell'architettura gotica, dove nulla è di ostacolo alle maraviglie della luce. Altri artisti preferirono i giuochi di luce nelle vie e piazze soleggiate, i fossati ombrosi, il rosso violento dei tetti e dei muri, il movimento della folla sui mercati. Questi sono i soggetti delle vedute di Jan van der Heyde (1637-1712), al quale piacquero specialmente i castelli in mezzo ai boschi e i parchi delle ricche ville, e dei fratelli Job e Gerrit Berckheyde (1630-93 e 1638-1698), dei quali è da lodare la somma accuratezza e la giusta intonazione (fig. 459).

E. GERMANIA.

1. L'ARCHITETTURA.

1. Caratteri. — Il barocco tedesco produsse cose grandi, e raggiunse tale autonomia, da potere star degnamente a paragone dell'italiano. È gloria del genio germanico, d'aver creato per primo, dopo la guerra dei trent'anni, insigni monumenti di architettura, che attestano la vitalità indistruttibile della nazione e la sua fede in sè stessa. Un economista potrà giudicare eccessiva l'attività edilizia della Germania nel secolo XVIII, sebbene i prìncipi tedeschi, gareggiando tra loro nel fabbricare si proponessero appunto, non solo di onorare i loro stati, bensì anche di promuoverne l'incremento economico; ma nel campo della vita intellettuale è questo un grande progresso, che avviene nello stesso tempo in cui la musica si gloria di Bach e di Händel e fioriscono i classici della moderna letteratura tedesca. Superata la concezione artistica unilaterale del neoclassicismo e del romanticismo, siamo oggi in grado di apprezzare la grandiosità degli edifizi barocchi, che in molti luoghi sono la nota dominante nel paesaggio tedesco; bizzarre cupolette sovrapposte ad antiche torri, santuarii al sommo di un colle, piccoli ma eleganti castelli sulle sponde dei laghi, maestose facciate che chiudono stupendamente una piazza. Città del tutto nuove, come Karlsruhe, Mannheim, Saarbrücken, Erlangen, Potsdam, o nuovi quartieri sorsero per atto d'imperio dei prìncipi; città antiche, come Vienna, Praga, Dresda, Breslavia, Berlino, Cassel, Fulda, Münster, Bayreuth, Würzburg, Monaco, assunsero il loro aspetto definitivo; maravigliosi castelli e parchi, quali Schönbrunn, Nymphenburg, Schleissheim, Pommersfelden, Bruchsal, Veitshöcheim, Wilhelmshöhe, Sans-Souci, furono creati dal nulla. Nelle chiese, sia cattoliche che evangeliche, vediamo l'area utilizzata in forme affatto nuove; ma la massima varietà e potenza di espressione appare nei monumenti all'aperto, statue equestri o in piedi, fontane, colonne commemorative di pestilenze, o di altri avvenimenti, o in onore di Maria o dei Santi.

Regioni artistiche. — La pace del 1648, anche per ciò che riguarda l'arte, segnò i confini tra le confessioni religiose. Le provincie settentrionali protestanti si riebbero più tardi e più lentamente. Ivi si riannodarono le antiche relazioni coi vicini Paesi Bassi, ma in forma sobria, chiara e pratica. Manca quasi affatto lo sfarzo proprio delle chiese cattoliche; in molte contrade il barocco o rimase ignoto, o vi penetrò in forma molto attenuata. La smania di fabbricare non si apprese che ai prìncipi e a qualche grande famiglia arricchita dalla guerra. Invece nelle provincie cattoliche, e principalmente in Austria e in Baviera, subito dopo la pace di Vestfalia trionfò il barocco italiano, favorito da tutte le forze operanti nella società, e soprattutto dalla religione. Un fervore religioso e una fede nei miracoli, che non hanno riscontro che nel secolo XI, fece sorgere dappertutto nuove chiese e cappelle, chiese votive o conventuali nelle città, santuari frequentati da pellegrini nelle campagne, alcuni dei quali vastissimi e dispendiosissimi, nelle contrade più povere e remote. La passione del fabbricare invase non soltanto i nuovi ordini religiosi, quali i Teatini e i Gesuiti, l'opera dei quali fu alquanto esagerata, ma più ancora gli ordini più antichi, ricchi di grandi proprietà fondiarie, quali i Benedettini, i Cistercensi e gli Agostiniani. Questi non si attengono più alle antiche forme costruttive, severe e modeste, ma gareggiano nel costruire chiese vastissime, fiancheggiate o circondate da palazzi, nei quali non mancano mai uno o più grandi sale, per le adunanze del capitolo o per ricevere sovrani od ospiti illustri, dove c'è uno sfoggio di ricchezza affatto contrario all'austerità monastica. Esempi di questa grandiosità e magnificenza principesca sono i conventi di San Floriano, Melk, Klosterneuburg, Göttweig, Einsiedeln, Weingarten, Ebrach, Amorbach, Banz, Fulda. Nè i capitoli delle Cattedrali vollero restare indietro nella gara. Alcune città, come Salisburgo, Würzburg, Frisinga, Magonza, Treviri, Münster, sono da quel tempo vere « città vescovili ». Nell'architettura civile, o meglio cortigiana, l'esemplare fu dapprima Vienna, totalmente rinnovata dopo la rotta dei Turchi nel 1680, e poi Versailles. Le dinastie più antiche sono quelle in cui domina una ambizione più irrequieta; i Wittelsbach aspirano alla corona imperiale, la dinastia Albertina di Dresda alla corona di Polonia, e gli Hohenzollern divengono re di Prussia. Questa ambizione si manifesta anche negli edifizi, e per ogni piccolo prìncipe è questione di decoro l'aver la sua Versailles.

Fig. 460. Chiesa di S. Càrlo Borromeo a Vienna. Architetti Fischer v. Erlach e Martinelli.

3. Gli artisti. — Iniziatori e maestri della nuova architettura furono dapprima gli stranieri. Nel secolo XVII e molto innanzi nel XVIII prevalgono gli Italiani.
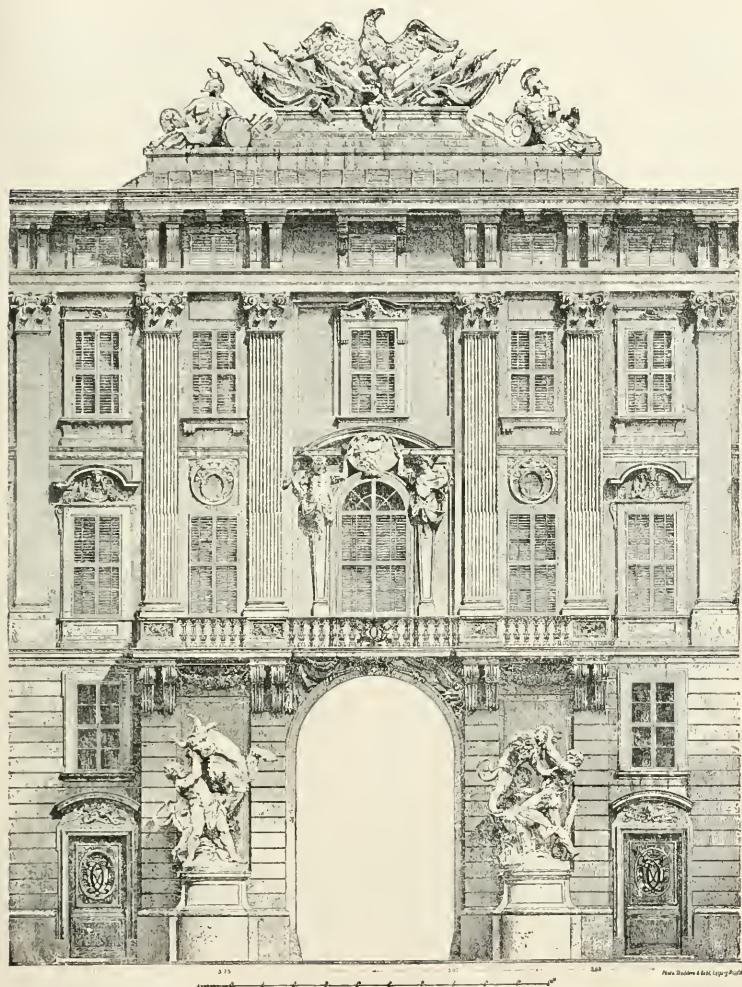
Fig. 461. La Cancelleria già di Corte a Vienna (parte della facciata). Arch. Fischer von Erlach.

Intiere famiglie di artisti, divise in più rami, passano le Alpi e vanno da un paese all'altro lavorando come pittori, architetti, stuccatori, e traendo, con loro, compagnie

Fig. 462. Vienna. Belvedere, di L. v. Hildebrandt.

di artigiani. Per opera loro i rivestimenti di marmo, gli stucchi a colori, le dorature, la policromia, gli affreschi divengono cose comuni.

La Germania non aveva allora nè uomini nè mezzi proprii per far risorgere l'arte fuori della corrente che invadeva tutta l'Europa. Ma alla scuola degli Italiani presto si formarono artisti tedeschi, i quali per intimo senso del barocco, facilità e fertilità di invenzione uguagliarono i loro maestri. Fu una fortuna per la Germania, dopo un lungo periodo di sterilità, l'aver avuto in questi tempi una schiera di begl'ingegni, i quali quasi per istinto si volsero all'architettura, talora abbandonando altre professioni; non pochi vennero dal ceto militare. A quella che diremo prima generazione appartengono il Fischer v. Erlach (n. 1650), Cristoforo Dientzenhofer (n. 1655), Daniele Pöppelmann (n. 1662), Andrea Schlüter (n. 1664), Michele Bähr (n. 1666), Luca v. Hildebrandt (n. 1666); alla seconda Massimiliano v. Welsch, Jacopo Prandauer, Francesco Beer, Domenico Zimmermann (n. 1685), Damiano Asam (n. 1686), Baldassarre Neumann, Giuseppe Effner (n. 1687), Michele Fischer; alla terza ed ultima Stengel e Schlaun (n. 1694), Thomann (1695) e Knobelsdorff (1699). L'opera riunita di tanti artisti, specialmente nella prima metà del secolo XVIII è una bella testimonianza dello spontaneo rinnovarsi della Germania, e nella storia della cultura tedesca è un fenomeno non meno singolare che il gran numero di pensatori e di poeti nella seconda metà del secolo. Circa il 1720 si fanno più strette le relazioni con l'arte francese. Nelle provincie occidentali e nella regione renana prevalgono le teorie del De Cotte; giovani artisti dalla Baviera vanno a studiare a Parigi, ed artisti francesi entrano al servizio di prìncipi tedeschi. Troviamo a Monaco nel 1730 Francesco Cuvillés, e più tardi il figlio, dello stesso nome, a Passau ed a Dresda, il de la Guêpière nel 1760 a Stoccarda, il Pigage nel 1748 a Mannheim ed a Colonia. Circa il 1730 comincia lo stile rococò, e circa il 1760 quello che dai Tedeschi fu detto stile codino; a queste variazioni si conformano docilmente anche architetti già anziani, come il Neumann. Per questa ragione non è opportuna una divisione cronologica; conviene meglio osservare le manifestazioni dell'arte nelle varie regioni.

4. Le forme. — La commistione del barocco romano e del barocco lombardo, introdotti dagli Italiani, e gli elementi derivati dal barocco francese e dall'olandese, costituivano un ricco patrimonio di forme, che i Tedeschi adoperarono con somma libertà. Se osserviamo ad esempio le facciate, vediamo spesso in opere dello stesso maestro,

ed anche nello stesso edifizio, vivaci combinazioni degli elementi più disparati. Ora la facciata è a due ordini, ora ad uno solo; in altri casi gli ordini si trovano soltanto nei corpi avanzati o nei padiglioni angolari, o la facciata è accortamente sopraelevata nel mezzo od alle estremità. Talora un sistema è interrotto da un
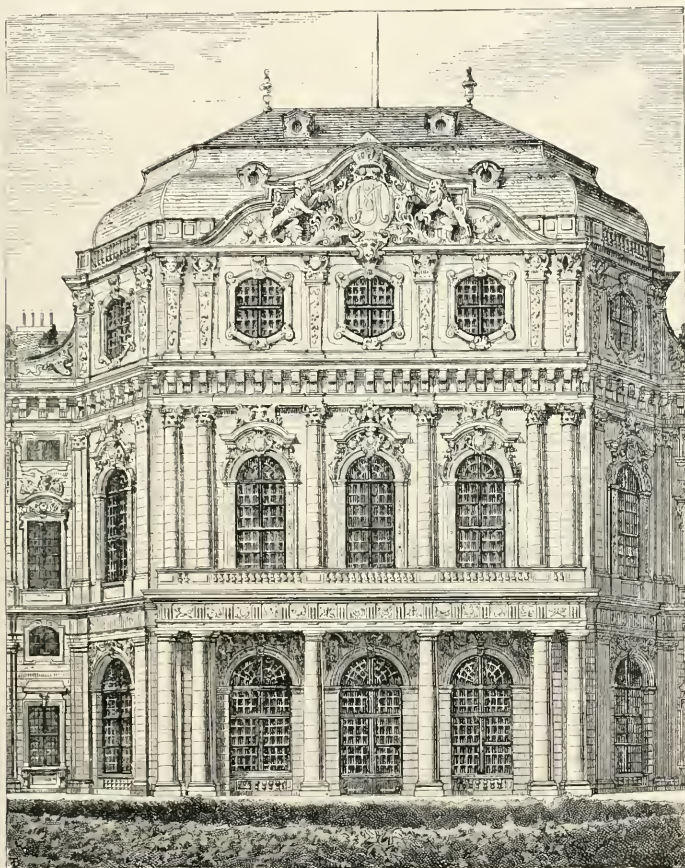
Fig. 463. Padiglione del Palazzo di Würzburg, di Baldassarre Neumann.

altro; la parte ornamentale, non senza funzione costruttiva è costituita dai portali, dai balconi, dai culmini, dalle cornici delle finestre, di due tipi alternati, e dai pilastri e dalle colonne, non di rado abbinate. Benchè molto si parlasse e si scrivesse dei cinque ordini, nessuno li applicava secondo le norme scolastiche; non si aveva scrupolo di collocare le colonne sopra i pilastri, o viceversa; talora in una fabbrica

di parecchi piani si vede inserito un tempio a timpano, co' suoi ordini in piena regola. Le linee curve ed ondulate sono usate molto spesso, specialmente dalla scuola austriaca, fin dal tempo del Dientzenhofer, e di preferenza nelle facciate delle chiese. Molti architetti fanno grande sfoggio di decorazione statuaria: atlanti, erme, statue a coronamento del tetto, bassorilievi a riempimento dei timpani; così l'Hildebrandt, il Fischer v. Erlach, il Neumann, il Pöppelmann, lo Schlüter; altri invece ne fanno a meno. In breve, c'è grande abbondanza di forme, giocondità e varietà. Le arti ornamentali seguono tutte le variazioni del barocco, dal romano al francese, dal rococò allo stile codino. In molti edifizi sorti in varie parti circa il 1750 si osserva nell'ornato una rigidezza quasi ossea; in generale esso è costituito da un affastellamento di conchiglie.

Nelle chiese cattoliche lo schema fondamentale è quello del Gesù di Roma ma a poco a poco si viene disnodando; si trasforma sia all'interno che all'esterno, e si germanizza a tal segno che riesce difficile ravvisare in esso l'esemplare originario. All'esterno ci sono quasi sempre le due torri, conformi al gusto tedesco, le quali nuocciono all'effetto della cupola, tanto che si può dire che non esiste in Germania nessun puro esempio di chiesa a cupola; ci sono invece molte magnifiche facciate con due torri, che producono un bell'effetto sia da presso che da lontano; citiamo ad esempio le chiese di Banz, Vierzehnheiligen (Sassonia Meiningen), Melk, Fulda, Mariahilf a Graz, dei Teatini a Monaco ecc. All'interno i motivi longitudinali e centrali, già associati nel Gesù, vengono genialmente combinati con le cappelle laterali e con la cupola, in modo da formare un vano unico molto fantasioso, che talora ricorda, sia caso o volontà, le chiese a sala dell'ultimo stile gotico. Questa evoluzione raggiunge la sua forma più perfetta nelle chiese della Svevia e della Baviera, e in quelle di Baldassarre Neumann, che sono ingegnose combinazioni di quadrati, ovali, circoli ed elissi. Nelle chiese protestanti lo studio degli architetti si volse principalmente alla ricerca della forma più adatta alla predicazione; in teoria (dallo Sturm e dal Furttenbach) ed in pratica furono proposte e applicate tutte le figure geometriche: croce, quadrato, triangolo, ovale, circolo, rettangolo, e combinazioni di varie figure. Così con mezzi per lo più modesti si effettuarono non poche maraviglie di adattamento e di uso sapiente dello spazio.

Nei palazzi più che in altri paesi d'Europa ebbero libero campo l'arbitrio e il capriccio degli artisti, perchè l'alta nobiltà tedesca aveva ancora molto del rozzo, ed era ben lontana dalla magnificenza degli Italiani e dalle maniere signorili dei Francesi. Dovette essere un po' comico l'imbarazzo di certi vecchi gentiluomini quando presero domicilio nei loro nuovi palazzi, dove gli architetti non si erano dato il minimo pensiero delle esigenze pratiche e delle comodità richieste dal modo di vivere dei Tedeschi; anche oggi si prova un senso di disagio in quelle enormi sale di parata, in quelle interminabili gallerie e fughe di camere, sebbene la luce elettrica ed il riscaldamento centrale le abbiano rese un po' più abitabili. Fino dal secolo XVI era stato introdotto il tipo del castello francese, ma senza alcuna cura delle comodità più elementari, badandosi unicamente all'effetto artistico. Soltanto in Germania si vedono certi immensi scaloni, sproporzionati all'edifizio, i quali con la sala a terreno, aperta sul giardino, e col salone delle feste costituiscono il nucleo architettonico della fabbrica. Lo Schlüter nel Palazzo Reale di Berlino, l'Hildebrandt

nel Belvedere di Vienna, fecero scaloni di effetto maestoso; ma in questo campo chi diede prova di più feconda fantasia, ottenendo una sorprendente varietà di effetti, fu Baldassarre Neumann. I suoi scaloni a Brühl (fig. 464), a Würzburg, ad Ebrach sono maraviglie architettoniche, ma tutti li supera lo scalone del castello di Bruchsal, che dà a chi lo ascende, oltre al piacere del continuo variare degli effetti prospettici, la sensazione di un motivo musicale. Siffatte opere d'architettura, senza dubbio geniali, ma difettose dal lato pratico, sono in gran numero; citiamo la *Gloriette* presso Schönbrunn, lo *Zwinger* di Dresda, i *Communs* di Potsdam, e le sontuose biblioteche dei conventi di S. Gallo, Wiblingen, Waldsassen, Schussenried S. Floriano.

5. Austria. — Come in tutta la Germania meridionale, così in Austria troviamo dapprima una schiera di architetti italiani, tra i quali primeggiano il Carlone di Milano, i Galli Bibiena di Bologna, i Lurago di Fermo, i Viscardi, il Retti, il Frisoni, il Petrini. La prima chiesa barocca è la Cattedrale di Salisburgo; è a croce, con cupola, di architettura nobile, vasta e grandiosa. Carlo Lurago, dopo aver costruito a Passau nel 1662 la Cattedrale, nel 1667 la Chiesa delle Scuole, e a Ratisbona, nel 1642, quella dei Carmelitani, si trasferì a Praga, dove dal 1671 al 1688 lavorò alla chiesa di S. Francesco, mentre suo figlio Martino edificava il convento di S. Gallo. Dentro Vienna, i cui dintorni erano stati totalmente devastati dai Turchi durante l'assedio del 1680, erano già sorte, dal 1651 in poi, molte chiese per opera di Carlo Antonio Carnevali (autore anche del palazzo Lobkowitz, 1685-90). Nello stesso tempo lavorarono i Carlone; Silvestro, che nel 1652 condusse a termine la chiesa dei Gesuiti; Carlo Antonio, che nel 1680 rifece la Cattedrale di Passau, distrutta da un incendio, e dal 1680 al 1704 costrusse nel nuovo stile l'abbazia di Kremsmünster, e dal 1686 al 1704 quella di S. Floriano; Giovanni Battista, autore sia del disegno che degli stucchi dei conventi di Garsten presso Steyr (1677-93), di Schliersee (1674-78) e di Waldsassen (1695-98); Gioacchino che dal 1701 al 1709 edificò la chiesa capitolare di Pöllau. Nel frattempo si venivano formando i due grandi maestri, che diedero al barocco viennese il suo carattere definitivo.

Fig. 464. Scalone del castello di Bruhl, del Neumann.

Giovanni Bernardo Fischer v. Erlach (1650-1723), cresciuto a Praga, venne a studiare in Italia, e acquistò conoscenza anche del barocco francese o stile Luigi XIV; ma la sua prima fabbrica, la chiesa collegiata di Salisburgo (1696), è opera

scolastica. A Vienna gli furono affidati molti e grandi lavori. Nel 1702, nella chiesa di S. Pietro, applicò la pianta ovale berniniana, e la ripetè nel vano principale della chiesa di S. Carlo Borromeo (1716-37). Anche all'esterno (fig. 460) questa chiesa è una splendida opera barocca: cupola, pronao con timpano, due imitazioni della Colonna Traiana in funzione di campanili, due corpi laterali non troppo saldamente collegati col rimanente, ma di un bell'effetto pittoresco; nel complesso, una cosa che ricorda un antico foro. Oltre a molti dei principali palazzi di Vienna (del Principe Eugenio, Trautson, Schwartzenberg, sono di suo disegno il Palazzo imperiale (Hofburg), la Cancelleria (fig. 461), la Scuola di equitazione, la Biblioteca di Corte (con salone ovale); ma la sua opera maggiore è il Palazzo di Schönbrunn, con grandioso parco ascendente. Il suo stile è sempre nobile, talora un po' freddo, talora lieto; è da osservare che all'effetto molto contribuisce la decorazione statuaria.

LUCA V. HILDEBRANDT (1666-1745) nato a Genova di famiglia tedesca, deve la sua fama principale alla villa del Principe Eugenio (Belvedere) presso Vienna, una delle più geniali decorazioni dell'architettura barocca. Al sommo del giardino in lieve salita, conservato tuttora nel suo severo disegno primitivo, si eleva il palazzo, molto esteso in lungo e tuttavia di effetto vivace. A farlo apparire più alto concorre il disegno geometrico delle aiuole; la facciata interna, più bassa, si specchia in un vasto bacino d'acqua (fig. 462). Il disegno ha il ritmo di un verso classico, di cui gli alti e bassi del tetto segnano le arsi e le tesi. Nell'interno la magnificenza principesca non è disgiunta dalla comodità; nei particolari si manifesta una fantasia copiosa e gioconda. Fanno grande onore all'Hildebrandt, che seppe essere nello stesso tempo leggiadro e dignitoso, anche il palazzo Daun-Kinsky a Vienna e il castello Mirabell a Salisburgo. Ivi sono specialmente degni di nota i fregi curvilinei e i putti in vivaci atteggiamenti.

JACOPO PRANDAUER di St. Polt (m. 1726) merita di esser posto alla pari dei due grandi maestri sopra menzionati unicamente per il suo capolavoro, che è la chiesa conventuale di Melk sul Danubio. Essa è una serie di palazzi, culminanti in quelli che fiancheggiano la chiesa, con le facciate ora chiuse, ora aperte verso l'ampia campagna sottostante; cosa maravigliosa, nella sua struttura complessa ed ascendente, a chi la veda navigando lungo il Danubio. Sono dello stesso autore il portale, ornato di molte statue, e lo scalone aperto di S. Floriano, e la vasta chiesa di Dürrnstein; opere nelle quali la magnificenza si accompagna alla vivacità.

Gareggia con Salisburgo, per l'arte barocca, Praga, grazie al gran numero di palazzi edificati dalla nuova nobiltà di spada, disonestamente arricchita dalle confische a danno dei ribelli boemi, e alle molte chiese erette dagli ordini religiosi antichi e nuovi, arricchiti anch'essi nella stessa maniera. Sul *Graben*, dal lato interno è una lunga fila di palazzi aristocratici e di case borghesi, simili a palazzi, fino alla lunghissima facciata dello *Hradschin*, e di là da questo un intiero quartiere, tutto palazzi e chiese, che si estende fino al convento di Strahow. Di opere italiane sono da ricordare il portone e il grande cortile dello *Hradschin*, dello SCAMOZZI; la facciata, grandiosa ma monotona, con enormi mezze colonne, del palazzo Czernin (cominciata nel 1669 da FR. CARATTI di Bissone), e l'elegante scalone esterno del castello Troja (1680). L'effetto di queste costruzioni di apparato è dovuto in gran parte alle vigorose opere statuarie, radunate intorno al portale. Del palazzo Thun sono celebri le aquile, del palazzo Clam-Gallas i giganti di MATTIA BRAUN, del palazzo

Fig. 465. Palazzo del Vescovo a Münster, di F. C. Schlaun.

Morzin i mori di F. M. Brokoff. Il barocco di Praga, pieno di rigoglio e schiettamente tedesco, è merito principale di un ramo dei Dientzenhofer stabilitosi in Boemia.

Cristoforo Dientzenhofer (1655-1722), nel suo capolavoro, che è la facciata minore della chiesa di San Nicolò, o dei Gesuiti, imitò il Guarini, ma il suo sforzo di far risaltare unicamente le linee curve non produce un bell'effetto. Suo figlio Chiliano Ignazio (1690-1752), studiò a Vienna, in Italia, in Francia e in Inghilterra, ma il suo vero maestro fu il Fischer v. Erlach. Egli lo imitò nel valersi di forti contrasti e di aggruppamenti impreveduti, ma con molto minor disciplina, tanto che le sue architetture nell'interno opprimono e conturbano lo spirito, con forme eccessive, quasi orgiastiche, e con un misto di barbaro e di lezioso. La chiesa di San Nicolò nel quartiere di Altstadt, nell'interno è una amplificazione della chiesa di S. Carlo Borromeo a Vienna; all'esterno presenta membrature sobrie, con finestre che interrompono le linee orizzontali; nel complesso l'effetto è di un'armonia ben contenuta. Lo stesso può dirsi dei palazzi Golz-Kinsky e Piccolomini-Nostiz, dove l'autore, in dispregio di tutte le regole scolastiche, cercò l'effetto nell'inversione degli ordini e della simmetria.

6. Baviera. — A Monaco l'architettura, promossa dai Principi Elettori, fu per più lungo tempo che altrove in mano di artisti stranieri, prima italiani e poi francesi. La principessa Adelaide, della casa di Savoia, volle in ogni cosa lo stile italiano, sia nei suoi appartamenti che nella nuova chiesa dei Teatini (S. Gaetano) e nella sua villa di Lustheim, tutte opere di Agostino Barelli, che ella fece venire da Bologna. La chiesa di S. Gaetano è una ripetizione di S. Andrea della Valle di Roma. Fu continuata dal grigione Enrico Zuccali (1643-1724), che aggiunse alla facciata due campanili, eseguiti più tardi dal belga Francesco Cuvillés (1698-1768), autore anche della ricca decorazione interna a stucco, di stile classico; il Cuvillés avendo studiato a Parigi col de Cotte, apprese alla fonte il rococò del Meissonier, che allora era una novità. Fu suo collaboratore Giuseppe Efner (m. 1745), il quale pure studiò a Parigi a spese del suo sovrano. Questi tre architetti tradussero in atto i sogni ambiziosi del principe Massimiliano Emmanuele, il quale vissuto dieci

anni esule in Francia, ospite di Luigi XIV, ne era tornato entusiasta di Versailles. È opera loro la sontuosissima decorazione degli appartamenti di gala nel castello di Schleissheim (disegnato nel 1701 dallo Zuccali), che doveva essere la reggia degna della corona imperiale, alla quale aspirava la casa di Baviera, e nel castello di Nymphenburg del VISCARDI. Nel parco di questo castello sono dell'Efner il bagno e la pagoda, e del Cuvillés il piccolo « Castello di Amalia » e lo splendido teatro. La maggior bellezza di questi edifizi è la decorazione interna. Il rococò vi si manifesta in una forma così fresca, libera e gioconda, quale non si vede in nessun altro luogo, neppure in Francia. Il Cuvillés nella decorazione del Castello di Amalia (Amalienburg) raggiunse l'estrema eleganza e perfezione dello stile. Non meno ammirabile della ricchezza inventiva è la squisitezza dell'esecuzione. Questa fu una vera scuola per una schiera di artefici tedeschi, francesi e italiani.

Fig. 466. Padiglione occidentale dello «Zwinger» di Dresda, di Daniele Pöppelmann.

È notevole che quasi tutti gli architetti della nuova generazione attesero dapprima alle arti industriali, all'arte dello stucco o alla pittura. Così dei due fratelli ASAM, il primo, COSMA DAMIANO (m. 1739), fu pittore; il secondo, EGIDIO QUIRINO (m. 1750), scultore. Lavorarono insieme dal 1715 in poi in varie provincie della Germania meridionale, adornando di stucchi e di pitture intiere chiese, e compiendo quasi ogni anno una grande opera; poi si dedicarono all'architettura. Cosma è autore della chiesa del convento di Weltenburg, Egidio di quella di S. Giovanni a Monaco (1735): quest'ultima, con la casa adiacente, è un trionfo di fantasia pittoresca. Dalla scuola degli stuccatori di Wessobrunn, che con le numerose famiglie ZIMMERMANN, SCHMUTZER, UEBELHER, GUNEZRAINER, FEICHTMAYR si propagò in quasi tutte le città della Germania meridionale, uscì DOMENICO ZIMMERMANN, architetto di alcune chiese (Steinhausen, Günzburg, Wies) costruite in forma di sala elittica, con bellissimi effetti di vastità. Non meno valente fu MICHELE FISCHER (m. 1760), al quale l'epigrafe sepolcrale in una chiesa di Monaco attribuisce trentadue chiese e ventitrè conventi. La sua opera più geniale è la chiesa di Ottobeuren, a croce sormontata da una cupola, il più perfetto esemplare di questo tipo che esista in Germania.

7. PROVINCIE MERIDIONALI-OCCIDENTALI. — Come nelle prealpi bavaresi dalla scuola di Wessobrunn, così dai monti circostanti a Bregenz. subito dopo la grande guerra, uscirono parecchie famiglie di muratori e stuccatori, i KUEN, i MOOSBRUGGER, i THUMB, i SEILER, gli SCHRECK, i BEER, che alla seconda generazione da artigiani

divennero veri artisti, e non essendo vincolati da alcuna tradizione di scuola, adoperarono lo spazio con somma libertà. Sono di FRANCESCO BEER (m. 1726) le grandiose chiese dei conventi di Weissenau, Salem, Ehingen e Weingarten. GASPARE MOOS-
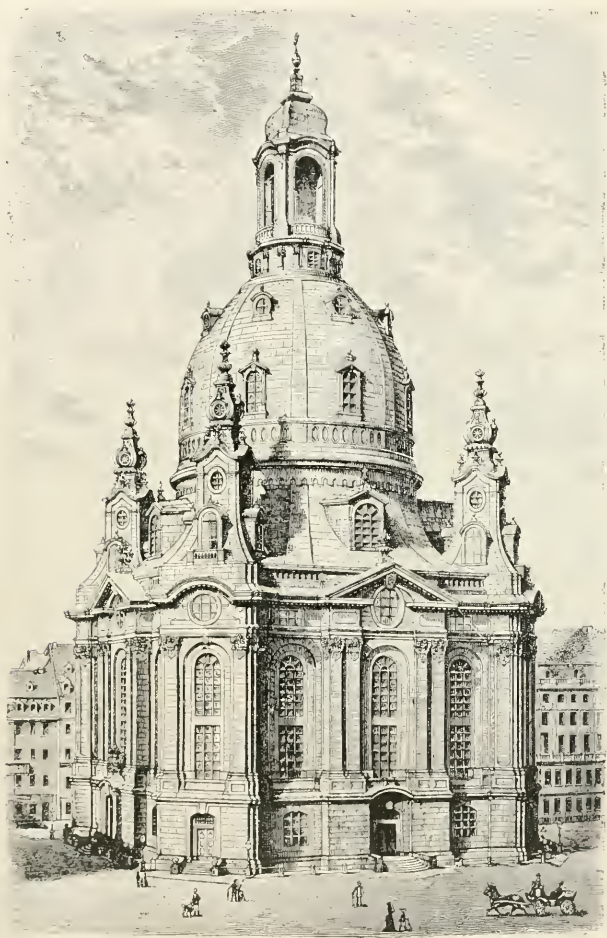
Fig. 467. Chiesa di Nostra Donna a Dresda di Giorgio Bahr.

BRUGGER costruì il convento di Einsiedeln e diede il disegno di quello di Kalchrein. Il capolavoro di PIETRO THUMB è la chiesa capitolare di San Gallo, tanto ammirata oggi quanto fu censurata in passato. È una chiesa ad una sola navata, inter-

rotta da un vano ovale. L'ornamento è leggero e sobrio, quasi povero, cosicchè l'effetto risulta principalmente dalla vastità. Opera grandiosa del Beer è il disegno, eseguito solo in parte, del convento di Weingarten. Le curve, le prominenze, i collegamenti tra i vari corpi di fabbrica, elementi usati con timida parsimonia da altri architetti, qui sono ampliati fino a divenire le parti preponderanti dell'edifizio. Se questo disegno fosse stato eseguito per intiero, in una situazione favorevole quale è quella a cui era destinato, vincerebbe ogni paragone. Della combinazione di varie figure geometriche, per intensificare l'effetto dello spazio, altro esempio insigne sono la chiesa e il convento di Wiblingen (1772-81), opera di I. G. SPECHT, dove un rettangolo, un quadrato e una cupola ovale sono sapientemente collegati in una maestosa unità.

Nei castelli, specialmente nei paesi più vicini alla Francia, grazie anche al crescente infranciosarsi delle varie dinastie, prevalse sempre più lo stile francese, ma ridotto ad un convenzionalismo scolastico; tanto che gli stessi artisti italiani andavano a perfezionarsi a Parigi. Citiamo DONATO FRISONI (m. 1735), che terminò il castello di Ludwigsburg, cominciato in forma meschina da GIOV. FED. NETTE, e LEOPOLDO RETTI (m. 1751), autore del Castello Nuovo di Stoccarda, condotto a termine da PIERLUIGI DE LA GUÊPIÈRE, scolaro del Blondel, che è autore anche della « Solitude » presso Stoccarda (1763) e di « Monrepos » presso Ludwigsburg (1764), opere nelle quali già appare il neoclassicismo. Concetti grandiosi, ma non geniali si vedono nei piani delle nuove città, ad esempio nel piano a ventaglio di Karlsruhe (1715) e in quello quadrato di Mannheim (1689). Vasti, ma freddi sono i castelli di Karlsruhe (di FEDERICO V. KESSLAU, 1752-76) e di Mannheim (eseguito da CLEMENTE FROIMOND nel 1720 su disegni del MAROT), in cui più tardi lavorarono ALESSANDRO GALLI BIBIENA (m. 1748) e NICOLA PIGAGE (m. 1796). Più vivace e più plastico appare il barocco del Bibiena nella Casa dei Mercanti (1725) e nella chiesa dei Gesuiti (1738) a Mannheim.

8. FRANCONIA E REGIONE MEDIA RENANA. I vescovati di Bamberga, Würzburg, Magonza, Spira e Treviri furono a più riprese occupati da persone della famiglia Schönborn, e costituiscono oggi quasi un'isola del barocco. I vescovi vi chiamarono a lavorare i Dientzenhofer (a Bamberga), il Neumann (a Würzburg) e il Welsch (a Magonza). Vari DIENTZENHOFER, provenienti da Aibling nell'Alta Baviera, lavorarono come semplici muratori o capi lavoranti. Uno della famiglia, GIORGIO (m. 1689), con bella audacia improvvisatosi architetto, costrusse il santuario di Kappel (1685), al quale, con intento simbolico, diede la forma di un triangolo, con tre torri ai vertici (la Trinità). Come architettura è cosa mediocre, ma piace al gusto popolare, e ha un non so che di orientale, quasi una moschea. Suo fratello LEONARDO (m. 1707) divenne architetto in titolo del vescovo di Bamberga. Sono opere sue il nuovo Palazzo vescovile, le chiese dei Carmelitani e di S. Michele a Bamberga, e i conventi di Walldürn nel Baden, di Ebrach in Franconia e di Schöntal nella Svevia; tutti edifizi di stile barocco italiano senza nulla di originale. Ad Ebrach e a Schöntal fece qualche aggiunta, di stile più vivace, il Neumann. Migliore artista fu il terzo fratello, GIOVANNI (m. 1726), il quale studiò a Roma, e nella Cattedrale di Fulda volle fare una copia ridotta di S. Pietro; del che a guardarla di fuori, essendo costruita in una maniera che ha del romanico, è difficile accorgersi. Opera più originale e di un ardimento che rasenta l'eccesso, è la chiesa del convento di Banz, che nell'in-

terno è costituita da varie sezioni elittiche, che s'inseriscono l'una nell'altra, ed è illuminata da luce indiretta, con effetto teatrale. Le due grandi torri e il massiccio edifizio dell'abbazia producono da lontano un bell'effetto. Importante nella storia dell'architettura è il castello dell'arcivescovo magontino a Pommersfelden (1711-18); ha la tipica pianta ⊓ con padiglioni angolari e un bellissimo padiglione centrale, che contiene il primo esempio di scalone a campata libera. Bamberga ha molti edifizi di bella architettura e di effetto pittoresco; ma i migliori esemplari di stile sono il palazzo Böttinger (1720 circa), opera piena di particolari vivaci e geniali, dalla base agli abbaini, e il nuovo Palazzo del Comune (1750), dove l'architettura, la scoltura (il Calvario sul ponte che dà accesso al palazzo) e le pitture dei muri esterni costituiscono un complesso impareggiabile di stile barocco, al quale aggiunge bellezza la vista a monte e a valle del fiume. Ma in quella parte della Franconia che costituisce come un'isola protestante in paese cattolico, cioè ad Erlangen, fondata nel 1686 da profughi Ugonotti, si manifesta nell' architettura l' austerità protestante, che appare attenuata anche a Bayreuth, dove sia i castelli dei margravi che i palazzi privati, e soprattutto il teatro dell'Opera, di Carlo Bibiena (1744), con la facciata del Saint-Pierre, hanno una certa ricchezza di forme. Il palazzo dell' « Ermitage » di un rococò dissimulato, è una delle più maravigliose e spontanee creazioni del secolo XVIII.

Fig. 468. Chiesa Cattolica a Dresda, di Gaetano Chiaveri.

A Würzburg il barocco italiano nella sua interezza era già stato introdotto da Antonio Petrini (m. 1701), da Valentino Pezzani (m. 1719), e da Giuseppe Greising, autori di varie chiese e palazzi, quando sorse un grande artista, Giovanni Baldassarre Neumann, gloria della Franconia. Egli era stato ufficiale, agli ordini del Principe Eugenio, conosceva Parigi e Vienna, possedeva tutti i mezzi dell'arte ed era dotato di una maravigliosa inventiva, cosicchè in breve tempo, riconosciuta la sua eccellenza, fu chiamato a compiere e perfezionare molte opere di altri architetti. La sua prima grande opera fu il palazzo del principe-vescovo di Würzburg (1720-1744), dove la solennità degna d'una reggia, la squisitezza delle proporzioni e il collegamento delle grandi masse sono cose veramente ammirabili (fig. 463). La decorazione, cominciata nel 1775, fu proseguita dal 1806 al 1820, cosicchè si può vedere tutta l'evoluzione dal barocco al classicismo. Altra opera gran-

diosa è la villa vescovile di Werneck (1731-47), di cui il sontuoso arredamento fu totalmente rinnovato dopo il 1806. Intanto il Neumann era stato chiamato a Bruchsal, dove il vescovo di Spira Damiano Hugo di Schönborn si proponeva di edificare un vasto e magnifico palazzo, cominciato nel 1720 su disegno di Ritter von Grünsteyn (m. 1765). È opera del Neumann lo scalone non così vasto come quello di Würzburg, nè riccamente ornato come quello di Bruhl, ma per l'originale struttura e la bellezza dell'effetto, insuperabile. Anche al castello di Brühl, dell'arcivescovo elet-
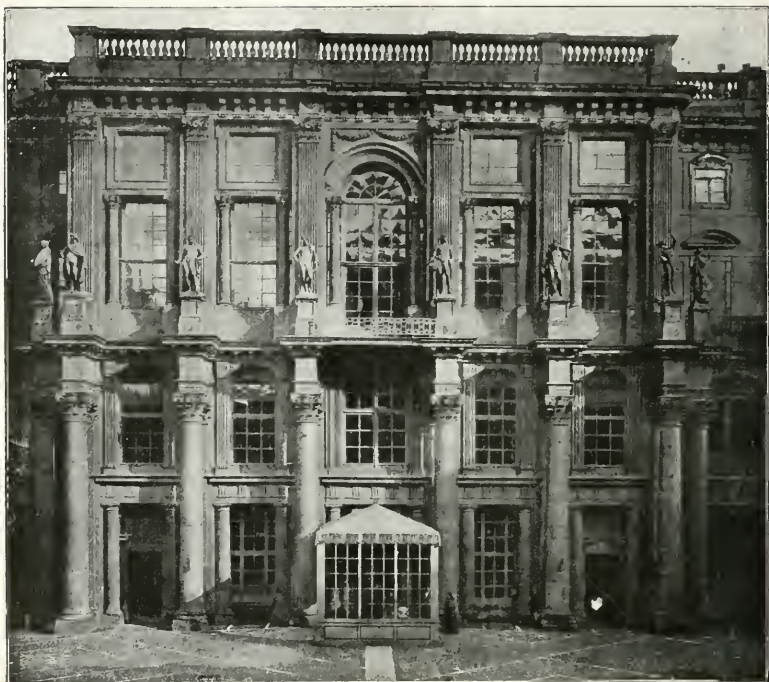
Fig. 469. Parte della facciata del secondo cortile nella ex-Reggia di Berlino, dello Schlüter.

tore di Colonia, opera poco geniale dello Schlaun (1725-34) egli aggiunse uno scalone amplissimo e magnifico (fig. 464). Il Neumann non solo costruì di sana pianta o condusse a termine molti edifizi in vari paesi, ma fu anche largo di aiuti e di consigli ad altri architetti, specialmente ai Dientzenhofer, nelle loro fabbriche a Banz, Ebrach e Schöntal. Per i Premonstratesi di Oberzell disegnò e costruì l'abbazia (cominciata nel 1744), con un bello scalone. E sono molte, specialmente nella diocesi di Würzburg, le chiese in cui si riconosce la sua mano. A Würzburg si ammira l'elegantissima cappella Schönborn, addossata alla cattedrale romanica; l'una e l'altra concorrono alla bellezza della piazza, nella stessa città, nella cappella

del castello ottenne un bell'effetto aggiungendo alla complicata struttura una ricca policromia; nella cappella sul Monte San Nicolò tolse dal santuario di Kappel la pianta triangolare, ma con maggiore ampiezza e libertà. Finalmente, i capolavori del barocco, sia nella Franconia, a Vierzehnheiligen, sia nella Svevia, a Neresheim, sono creazioni del Neumann. A Vierzehnheiligen (1743-72) egli imitò la pianta elittica di una chiesa, opera del Banz, già esistente dirimpetto alla sua, ma moltiplicò e complicò le intersezioni delle curve, in modo che il vano interno all'occhio di un intenditore avverso agli eccessi pare una aberrazione, e al profano una cosa che non si sa per quale inesplicabile segreto si regga in piedi. A Neresheim (1745-92) vediamo una navata maggiore, senza suddivisioni, ed una traversale (come a St. Gallen e a Zwiefalten), con una cupola ovale appiattita, sostenuta da un sistema di spinte poggianti sopra sostegni costituiti in parte da colonne abbinate; il vano è di effetto grandioso, sebbene il disegno del Neumann sia stato eseguito con mezzi meschini, cioè con colonne e volte di legno. Ad un imitatore del Neumann, il generale Massimiliano v. Welsch, è dovuta la ricostruzione dell'abbazia dei Benedettini ad Amorbach presso Miltenberg, dove il rococò assume una forma affatto tedesca.

Anche a Magonza il generale Welsch fu il principale architetto; a lui seguì il Grünstein. Del capolavoro del Welsch, l'aranciera, costituita da sette corpi separati, con terrazze e grandi giuochi d'acqua, copia di Marly, non rimane traccia; le altre sue opere (Arsenale, palazzo Erthal a Magonza, castello di Biebrich, aranciera a Fulda) sono di stile freddamente francese; invece il Grunstein avvivò le sue opere (palazzo dell'Ordine Teutonico, palazzi Stadion e Bassenheimer) con ornamenti statuarii, secondo l'usanza viennese. Nelle molte case di nobili e di borghesi a Magonza si nota una grandissima varietà di stili; nel palazzo Dalberg trionfa il barocco sfrenato; invece il palazzo Ostein (1749) è di un barocco modesto; l'uno e l'altro sono opera di G. B. Thomann. Questo architetto lavorò anche a Treviri, insieme con Giovanni Seiz, discepolo del Neumann, e continuò la tendenza del suo maestro al rococò, sia all'esterno che all'interno degli edifizi. Il palazzo Kesselstadt del Thomann, la chiesa di San Paolino (su disegni del Neumann) e il palazzo elettorale del Seiz segnano il momento culminante del barocco, nel quale le forme antiche sono ridotte al minimo da una sbrigliata fantasia. Seguì la stessa via Francesco G. Stengel a Gotha, a Fulda, a Magonza e in ultimo a Saarbrücken, dove al servizio di un minuscolo principotto ebbe campo di sbizzarrirsi nella città, nel castello e nel parco; unica sua opera originale e pregevole è la chiesa di S. Luigi, di un rococò più calmo e garbato di quello di Treviri.

9. Germania del nord-ovest. — L'attività fabbricatrice dell'elettore Giuseppe Clemente di Colonia (Bonn, Poppelsdorf 1715, Brühl 1722) radunò una schiera di architetti, che derivarono il meglio delle loro invenzioni dal francese Roberto De Cotte. Ma nel castello di Benrath (1755), edificato per l'elettore Carlo Teodoro da Nicolò de Pigage, troviamo per così dire l'ultima moda di Parigi (stile Luigi XVI); esso è ad un solo piano, come il Trianon, semplicissimo, senza pretese architettoniche. Continuò invece il trionfo del barocco in Vestfalia (Paderborn, Colonia, Hildesheim, Osnabrück), per merito del principe vescovo Clemente Augusto, figlio di Massimiliano Augusto di Baviera, e di un architetto del paese, Giovanni Corrado Schlaun (1694-1773). Fino dal suo primo lavoro, il Ritrovo di caccia di Clemenswert (1736),

a pianta crociata, lo Schlaun affermò il lodevole proposito di adattare il barocco al materiale in uso nel paese, cioè il mattone. Seguendo questa regola egli eseguì le sue opere migliori, non ultima tra queste la casetta che fece per sè stesso nel giardino (1749), la quale con la massima sobrietà di linee produce un effetto schiettamente barocco. La stessa grandezza in piccole proporzioni si vede nella sua casa di abitazione (1750). Lo Schlaun ebbe anche il merito di eleganti soluzioni di problemi di prospettiva. È degna del Borromini la sua chiesa di S. Clemente a Münster, una rotonda con facciata curvilinea. Anche l'interno, in cui ebbe gran parte il Neumann, ricorda le chiese romane, e specialmente S. Andrea della Valle. Ricordiamo per ultimo il palazzo del principe vescovo (1767, fig. 465), sul tipo di quello di Pommersfelden, ma più animato e più organico, più vario e ricco di contrasti.

A Cassel, centro di una contrada tutta protestante, prevalse una famiglia di artisti ugonotti, i Du Ry (o Dury). Tuttavia il langravio Carlo da un viaggio in Italia portò in patria qualche reminiscenza italiana, e condusse con sè un romano, Giovanni Francesco Guerniero, che dal 1701 al 1714 disegnò il parco di Wilhelmshöhe con grandi cascate, sul modello delle ville di Frascati. Dello stesso stile doveva essere anche il castello della « Orangerie », ma Paolo Dury v'introdusse il gusto francese, e il parco fu eseguito su disegni del Le Nôtre. Il figlio Carlo (m. 1757) è autore del castello di Wilhelmstal (1735), di decoroso e garbato rococò. Il nipote Luigi Simone, autore della Biblioteca (1769) e del castello di Wilhelmshöhe (1786) è già un puro classicista. Per disavventura non rimane più traccia del castello di Salzdahlum presso Braunschweig, una delle prime imitazioni tedesche di Versailles (rovinato nel 1811). Era un vasto complesso di fabbriche intorno a due cortili, con vasti giardini, teatro, cappella, aranciera, ma costruito secondo l'antica usanza tedesca a muri di mattone e telai di legno (*Fachwerk*). Ne fu architetto Hermann Kolb, prima falegname.

10. Sassonia. — La Corte di Dresda accolse dapprima il gusto italiano. Nel 1676 fu cominciata, su disegno di Giovanni G. Starke, la costruzione di una villa, detta oggi il « Palazzo del Giardino grande », a pianta in forma di |—|. Lo stile è quello degli ultimi tempi del Rinascimento italiano, e ricorda alquanto i palazzi di Genova; è l'unico esempio del genere nella Germania settentrionale. Degli edifizi minori e delle opere d'arte che abbellivano il giardino non rimane più traccia. L'ambizioso e fastoso Augusto il Forte, « Re in Polonia », si proponeva di costruire una reggia degna della sua grandezza; ma l'impresa non ebbe seguito, sebbene vivesse allora a Dresda Daniele Pöppelmann (1662-1736), il sommo tra i maestri del barocco in Germania. È opera sua il famoso « Zwinger » (1711-22, fig. 466), uno di quegli edifizi temporanei e decorativi eretti per qualche festa, nei quali quella età spensierata e gioconda profondeva tanta ricchezza d'invenzioni e di materiali, come se fossero destinati a durare per secoli. Per questa rotonda il Pöppelmann creò uno stile affatto nuovo e vivacissimo, nel quale la scioltezza delle masse, l'abbondanza e agilità delle membrature, la bizzarra varietà delle linee curve e l'esuberanza della decorazione plastica sono tuttavia contenute nei limiti del ragionevole da una energica volontà. Sia che si guardi alla giocondità e ricchezza dei particolari, o alle varie prospettive interne ed esterne, o al maraviglioso profilarsi dell'edificio nel cielo, secondo le varie condizioni dell'atmosfera, l'effetto è sempre d'una insuperabile originalità.

D'ispirazione affatto opposta è un edifizio che diremo schiettamente borghese,

la chiesa protestante di Nostra Donna (1726-43) dell'architetto GIORGIO BÄHR (1666-1738). È una chiesa destinata alla predicazione, di pianta quasi circolare (fig. 467), con nientemeno che sette ordini di tribune all'interno; disposizione pregevole per l'acustica, ma non per la vista. Due discepoli del Bähr, G. SCHMID nella chiesa della Croce (1769) e anche meglio LEONARDO PREY in quella di S. Michele ad Amburgo (1751-62, in collaborazione con E. G. SONNIN), seppero ottenere ciò che manca all'opera del Bähr, cioè effetto di vastità. Tuttavia questa rimane come testimonianza di uno sforzo, non solo d'ingegno ma anche di volontà; egli volle che fosse tutta di pietra, anche la cupola che con la sua linea elegante ed ardita domina la città, ed anche moralmente è un simbolo efficace dell'austerità borghese e protestante.

Fig. 470. Maschera di guerriero morente, dello Schlüter. Berlino, Arsenale.

Fig. 471. Maschera di guerriero morente, dello Schluter. Berlino, Arsenale.

Al contrario, la chiesa cattolica di Corte, di GAETANO CHIAVERI (1738-51), è una costruzione elegante e ornata, di una ricchezza per così dire cortigiana, con uno svelto e arioso campanile (fig. 468); sia per l'invenzione che per la struttura uno dei più bei monumenti del secolo XVIII in questa parte della Germania. Il vano interno ovale ricorda lo stile gesuitico spagnuolo ed è adattissimo alle pompose cerimonie del culto cattolico. Tanto la chiesa protestante che la cattolica sono degnamente contornate da decorose fabbriche private, del Bähr e del Pöppelmann. Ma in seguito le preferenze della Corte di Dresda si volsero agli architetti francesi o di gusto francese, alcuni dei quali erano già stati chiamati in Sassonia circa il 1715; citiamo ZACCARIA LONGUELUNE (m. 1748), GIOVANNI DE BODT (m. 1745) e CRISTOFORO KNÖFFEL (m. 1752). È di quest'ultimo il palazzo Brühl (1738), distrutto nel 1890, e del Longuelune il « palazzo giapponese » ad eccezione del cortile, che è del Pöppelmann. Scolaro e continuatore di questi maestri fu G. A. KRUBSACIUS (1790) artista freddo e

povero quanto mai. Così avvenne che nel paese della porcellana il rococò non ebbe ulteriore sviluppo.

La vicina Slesia non ebbe artisti proprii, ma ne fece venire da Vienna (Dientzenhofer). L'università dei Gesuiti a Breslavia e le chiese conventuali di Grüssau e di Heinrichau sono di un barocco più sregolato di quel che sia, in genere, il barocco di Dresda.

11. Prussia. — Il Brandeburgo, povero di architettura, per merito del primo e del secondo Federico vide sorgere tanti palazzi, che ai successivi re di Prussia poco rimase da fare. Qui lavorarono dapprima, come in casa propria, gli olandesi Memhardt, Smids e Nering (m. 1695); ma a tempo opportuno sorse un grande artista, Andrea Schlüter di Amburgo (1664-1714), il sommo tra gli scultori tedeschi del suo secolo, ed insigne anche come architetto di grande potenza e originalità. Egli ideò il piano del Palazzo reale di forma così grandiosa, come se avesse da costruire la reggia del futuro Impero Germanico. Per otto anni godette il favore del re Federico I; questo breve tempo gli bastò per condurre a termine il cortile centrale, con le facciate interne (fig. 469) e gli scaloni; cose tutte vigorosamente plastiche, nelle quali l'espressione è data non dalle pareti, ma dai membri prominenti. Si sente qui per la prima volta l'uomo del Settentrione che si è assimilato le forme classiche, e sa valersene per manifestare la sua idea di bellezza. Molta vivacità e varietà si ammira nelle sue decorazioni di camere e in quelle dell'Arsenale. Di genere diverso sono le sue case private, il bel palazzo della Posta (1701), oggi scomparso, e la Loggia che egli costruì nel 1712 ad uso di villeggiatura, con molta ingegnosità e senso pratico. La rovina della torre della Zecca (1706) gli fece perdere il suo ufficio. Il suo acerrimo avversario Cosander von Goethe (m. a Dresda, 1729), che con uno stile pomposo, ma spesso insipido, si era acquistato il favore della Corte (è opera sua il palazzetto di Monbijou, del 1706, oggi quasi sommerso dalla espansione della capitale), non seppe far di meglio che continuare la costruzione dello Schlüter in forme poderose. Ma ciò che è propriamente suo, cioè la porta occidentale, ad imitazione dell'arco di Settimio Severo, è cosa povera, sebbene dispendiosa, e soltanto con molta attenzione vi si riconosce il motivo ispiratore. All'Arsenale (1694-1706) lavorarono vari architetti (Nering, Blondel e altri) finchè Giovanni de Bodt (venuto da Parigi), con l'aiuto dello Schlüter gli diede quella bellezza di forma per la quale questo monumento della storia militare della Prussia è meritamente celebre. La facciata, con la sua abbondanza di trofei, è un po' enfatica; piace meglio il solenne e severo cortile, con la sua decorazione di maschere di guerrieri morenti (figg. 470 e 471) forse la prima glorificazione del soldato morto in guerra che si abbia nella Germania settentrionale. Il Palazzo reale (o Castello) e l'Arsenale sono i due edifizi che imprimono il loro carattere alla parte più antica di Berlino.

Federico Guglielmo I, il re soldato, era avverso al fasto dispendioso; tuttavia durante il suo regno a Potsdam e a Berlino sorsero nuovi edifizi, in quel semplice stile olandese che a lui piaceva; molte chiese, e la maggior parte dei palazzi privati della « Wilhelmstrasse » sorsero in questo tempo. Federico II, conforme a una tradizione che si ripete spesso negli Hohenzollern, somigliò più all'avo che non al padre, anche nella predilezione per il gusto francese; nei primi anni di regno ebbe al suo servizio un architetto della Slesia, Giovanni Giorgio Venceslao Knobelsdorff (1699-1753), il quale nell'esterno degli edifizi si attenne ad uno stile puro, quasi classico,

ma nell'interno adoperò un piacevole e spontaneo rococò. Sono opere sue il palazzetto di Rheinsberg (1737), l'Opera di Berlino (1741-43), che anche all'esterno ha la forma di un tempio di Apollo, il palazzo di Sans-Souci (1745-47), creazione personale del re Federico II, e quello di Potsdam (1745-51). Nella storia della civiltà e del costume Sans-Souci è un fatto unico, se lo si confronta con Versailles e con Würzburg. Al più grande monarca di quel secolo bastava questo palazzotto, ma in esso l'estrema semplicità non esclude la magnificenza regale, sia nella stupenda fuga di ampie e vaste sale che nella vigorosa decorazione esterna somigliante a quella dello Zwinger. Nel palazzo di Charlottenburg lo stesso Knobelsdorff usò una decorazione alquanto più ricca. Ma con Federico II, uomo tenace nelle sue idee e che pretendeva saperne più degli altri in ogni cosa, gli uomini di grande ingegno non potevano durarla a lungo. Egli dopo il Knobelsdorff chiamò a Berlino l'olandese Giovanni Boumann (m. 1776), del quale si riconosce lo stile sobrio e freddo nel palazzo già del principe Enrico, ora dell'Università (1748), e da Bayreuth (1765) fece venire Carlo Gontard (1738-1802), che per prima cosa costruì il « Tempio dell'Amicizia » nel giardino di Sans-Souci. Già a Bayreuth, al servizio della sorella di Federico II. il Gontard aveva dato prova della sua predilezione per l'architettura scenografica. Sono opere sue, a Berlino, le cupole delle due chiese sul Mercato dei Gendarmi (Gendarmenmarkt), ad imitazione della Piazza del Popolo di Roma, tre ponti con colonnati e i « Communs » di Potsdam. Invecchiando, Federico II divenne sempre più parsimonioso, e volle essere l'architetto di sè stesso; dopo il suo viaggio in Olanda, fece costruire il Palazzo Nuovo di Potsdam, il Palazzo Comunale di Berlino, togliendone il disegno da una incisione, e la Biblioteca, servendosi di un disegno del Fischer von Erlach per la Hofburg di Vienna. Quest'ultimo edificio fu molto deriso dai classicisti, ma le sue linee pittoresche e ardite costituiscono un bel contrasto con la rigida regolarità delle fabbriche circostanti. È un pezzo di Vienna nel cuore di Berlino; purtroppo non di marmo, ma di gesso!

12. Parchi e giardini. — L'architettura barocca non si comprende senza lo spazio circostante, destinato a guidare l'occhio dello spettatore alle linee dell'edifizio, il quale a sua volta dà risalto alle prospettive naturali o artificiali del terreno. Oggi per lo più le linee primitive sono state alterate, o dal naturale inselvatichirsi del luogo, o da varianti introdotte in seguito. Prevalse dapprima lo stile italiano, che in piccolo spazio radunava elevazioni e avvallamenti del terreno, cascate, giochi d'acqua, grotte, varietà di piantagioni, e simili trovate ingegnose; poi venne di moda lo stile di Versailles, e in ultimo il « parco naturale all'inglese ». Perciò, se si vuole avere un'idea precisa di quel che fossero questi parchi o giardini, bisogna ricorrere a descrizioni o disegni del tempo. Ad esempio, intorno al castello di Seehof, del principe vescovo di Bamberga, c'era uno dei più bei parchi della Germania, dove erano state radunate tutte le bellezze della natura e dell'arte, secondo il gusto del tempo: una grande aiuola fiorita, con quattrocento palle di vetro, una serie di pergolati, che formavano un labirinto, un teatro naturale, a cui mettevano capo tre viali di bosso tagliato a squadra, un'aranciera, un teatro dell'opera, un colonnato, una grande cascata, per la quale l'acqua era stata condotta mediante una galleria sotterranea: inoltre parecchie centinaia di statue isolate o in gruppo, urne ecc., opera del geniale e fantasioso Ferdinando Diez e di una schiera di suoi collaboratori. Ma tutto fu disperso nel 1810, e gran parte del terreno ridotta a cultura.

Più grandioso forse che qualsiasi modello italiano era il « Karlsberg » (Wilhelmshöhe) presso Cassel, opera di Gio. Francesco Guerneri. Al sommo un gigantesco castello d'acqua, di pianta ottagona, dominato da una copia colossale dell'Ercole Farnese; di qui si dipartiva una serie di cascatelle, per la lunghezza di quasi un chilometro con bacini e giuochi d'acqua, che finiva nella « grotta di Nettuno »; forse la più vasta impresa dello stile barocco, nell'associare il paesaggio all'architettura.

Il più sincero esemplare di stile francese si ha a Schwetzingen, dove a ciò si prestava la situazione in pianura; il giardiniere Augusto Petri (1748) intese a perfezione lo spirito dello stile di Versailles: pochi motivi ma in vaste dimensioni. Contiguo al castello egli tracciò un gran circolo, con un ampio bacino; di qui si diparte un maestoso viale, con veduta dei monti lontani; dalle due parti, a raggiera, viali minori con denso fogliame. Più tardi (1770) il parco fu in parte trasformato all'inglese, e la vegetazione spontanea prevalse su quella tenuta in regola dalle forbici. Altro esempio di puro stile francese, in minori proporzioni ma meglio conservato, è il parco del castello di Herrenhausen presso Hannover: un ampio giardino con aiuole fiorite, al quale convergono viali rettilinei, di alberi tagliati a muro. Anche i parchi di Schleisshein, di Nymphenburg e di Oliva somigliano a quello di Versailles. A Schönbrunn la conformazione del suolo obbligò ad invertire il piano. Il palazzo giace in basso; di fronte si apre il giardino in ascesa, fiancheggiato da maestosi muri di carpini e terminato da un fantastico castello d'acqua; di qui un largo viale, con tappeto erboso, sale fino alla palazzina detta « la Gloriette » (1775), donde si ha finalmente un'ampia veduta.

L'età del rococò, sentimentale e spasimante per la natura, anche nei giardini tendeva al leggiadro e al capriccioso; di ciò si ha un saggio nell'*Eremitage* presso Bayreuth, dove nel 1775 il margravio andò ad abitare con la famiglia, fingendosi eremita; nel 1736 la margravia Guglielmina, sorella di Federico II di Prussia, vi aggiunse varie bizzarrie, senza però alterare la bellezza naturale del parco. Ma la stessa principessa ebbe campo a scapricciarsi nel parco di Sanspareil presso Wernitz (1745), sua creazione; qui c'è un boschetto con roccie pittoresche, che rappresenta la scena di un episodio del « Telemaco » del Fénelon. Di stile affatto diverso è il parco di Veitshöchheim presso Würzburg (1763), rigorosamente geometrico e diviso in tre parti: la prima è ad aiuole fiorite, con bacini d'acqua; la seconda è un boschetto con viali a volta fronzuta; la terza è una abetina, contenente un teatro naturale, un labirinto, un boschetto di tigli, gran numero di belle statue mitologiche e simboliche (il bagno degli Dei, l'Elicona ecc.) e varie casette, che hanno il loro significato. C'è chi in queste invenzioni ha creduto di ravvisare un concetto platonico. Il parco di Sans Souci è disegnato ottimamente e con bella armonia; ma a ravvivarlo ci vorrebbe un po' più d'acqua, che Federico II non potè procurarsi, al contrario di sua sorella Guglielmina che a Bayreuth ne aveva in abbondanza. Egli dedicò invece le sue cure agli alberi, e tentò anche la viticoltura.

Il concetto fondamentale dei giardini inglesi, cioè di formare un parco con prati e boschetti naturali, fu introdotto in Germania già deformato dalle « cineserie » del Chambers. Col volere ad ogni costo accumulare in breve spazio le cose più rare della natura, corsi d'acqua tortuosi, roccie, caverne, perfino « foreste vergini », aggiungendovi per soprammercato rovine, ponticelli, capanne cinesi, casette di corteccia, monumentini simbolici e simili insulsaggini, si violentava la natura. Esempi

di siffatta aberrazione erano i giardini di Rheinsberg, Wörlitz e Bellevue presso Berlino. Si dimenticava che il giardino è come un prolungamento esterno della casa e deve armonizzare con l'architettura d'essa. Non si capiva che la natura ha la sua vita indipendente, che vuole essere rispettata; la si trattava invece come se fosse il riflesso e l'eco dei gemiti e dei sospiri umani. Gl'Italiani sentirono sempre questo rispetto per la natura, e non v'introdussero che poche linee direttive; agli inglesi mancò il senso della misura, e le loro romanticherie furono troppo facilmente accolte nel continente europeo. Il vero parco naturale esige vasto spazio, qualche elemento fornito dalla natura stessa, e nell'esecutore quello schietto e semplice senso della bellezza naturale di cui diedero prova i due Skell a Schwetzingen, ad Aschaffenburg, a Monaco (Giardino inglese) e il Goethe nel disegno del parco di Weimar.

2. LA SCOLTURA.

Grazie al gran numero di scultori e decoratori venuti dall'Italia lo stile berniniano ebbe facile diffusione in Germania, e la produzione di tante statue quante se ne richiedevano per i palazzi, le chiese e i giardini non giovò certamente a perfezionarlo. La decorazione statuaria delle chiese cattoliche per lo più è eseguita alla svelta. Ma se la si considera per quello che realmente è, cioè come arte decorativa, la scoltura barocca ha pure i suoi pregi. C'è quasi sempre il giusto senso dello spazio circostante, della posizione rispetto al cielo e alla luce, e nel caso, all'acqua e al fogliame degli alberi. Le forme ridondanti, i panneggiamenti rigonfi, i cumuli di nubi non sono mai sopraffatti nè dalle linee architettoniche nè dalla luce. Anzi.

Fig. 472. La March. Statua di Raffaele Donner. Vienna, Fontana del Mercato Nuovo.

i monumenti statuarii all'aperto, le fontane, le colonne in onore della Vergine o di S. Giovanni Nepomuceno o in memoria della peste, i ponti con statue di Santi, i gruppi (ratto di Proserpina, delle Sabine ecc.) e le statue simboliche in serie (le Stagioni, i Mesi coi loro lavori, gli Elementi, i Continenti), nei giardini le gioconde fontane, specialmente se si osservano a giusta distanza, sono tra le più belle cose che si vedano in Germania. Perfino le urne, i trofei, i pilastri dei portoni o cancelli non mancano di bellezza e dignità; e non ci dilunghiamo a discorrere delle erme, degli atlanti, dei mascheroni, delle statue in nicchie o sui tetti, elementi inseparabili dell'architettura barocca.

1. Sassonia. — Come nell'architettura, così nella scoltura i Tedeschi cominciarono presto a gareggiare con gli artisti venuti dall'Italia. Ma i veri ingegni furono pochissimi, e nella Germania settentrionale e occidentale mancarono quasi affatto. A Dresda lavorarono Antonio Corradini e Pietro Balestra; a loro si accompagnò, nel 1680, un forte artista bavarese, Baldassarre Permoser (m. 1732), formatosi a Vienna e a Roma. Egli è autore di gran parte della decorazione dello Zwinger, di vari sepolcri, tra i quali il proprio, di una Crocifissione nel Cimitero cattolico di Dresda e di parecchie scolture in avorio, molto espressive. Ma dopo di lui prevalse di nuovo un italiano, Lorenzo Mattielli (m. 1748), il quale dal 1714 in poi aveva lavorato a Vienna col Fischer von Erlach e altri architetti. Il Mattielli, dal 1738 in poi, lavorò nella chiesa cattolica di Corte, e nello stesso tempo fece anche parecchie bellissime fontane: citiamo quella del Nettuno, con molte figure, per il palazzo Marcolini, ora nell'ospedale di Friedrichstadt, e quella di Nettuno e Anfitrite, già nel palazzo Brühl ed ora nel palazzo degli Stati. C'è nelle opere di questo artista una nobiltà di forme, specialmente nei panneggiamenti, che hanno del classico, molto superiore alla media del tempo, e lo riconobbe anche il Winckelmann. Al Mattielli seguì il sassone Goffredo Knöffler (m. 1785), prediletto dal ministro conte Brühl; ma i principali suoi lavori, insieme col Belvedere dello stesso Brühl, furono distrutti da Federico II nel 1759. Ebbe fama specialmente per i suoi putti; se ne ammira ancora qualcuno, per lo più ad ornamento di fontane, nel giardino Brühl, nel palazzo Taschenberg e altrove. Ma a Dresda la fama europea non venne dalla scoltura, bensì dalle arti minori. Augusto il Forte era appassionato dell'oreficeria e dei gioielli, in cui prodigò somme enormi; per merito del suo gioielliere Melchiorre Dinglinger (m. 1731), autore di maraviglie di stile barocco, la Corte di Dresda divenne famosa come quella del Gran Mogol; oggi questi tesori si conservano nella sala detta «la Volta verde». La porcellana, inventata nel 1709 da Giovanni Goffredo Böttcher, divenne una materia eccellente in mano di un geniale artista, Gioachino Kandler (m. 1775), il quale seppe esprimere con essa la giocondità, il brio, la spensieratezza del rococò, non rimanendo indietro a ciò che i Francesi avevano fatto nella pittura. La sua fertile e vivace vena inventiva creò innumerevoli figurine e gruppi di galanti cavalieri e damine, di leziosi pastori e pastorelle in fronzoli, che ci rappresentano a maraviglia il secolo XVIII. Dovunque si propagò l'arte della porcellana o del *biscuit*, si imitarono le «figurine di Meissen». Ma nessuno seppe imitare i veri capolavori del Kändler, cioè i suoi maravigliosi animali di grandezza naturale, uccelli, scimmie e cani; dei quali non rimangono che pochi esemplari a Dresda nel Museo delle porcellane. La porcellana trionfò in tutte le Corti della Germania; ogni principe volle

Fig. 473. Monumento al Grande Elettore, dello Schlüter. Berlino.

avere la sua fabbrica, e promuovere la diffusione della propria marca; il che era anche un buon cespite di guadagno. Berlino, Vienna, Braunschweig, Stoccarda, Monaco ebbero i loro prodotti speciali; che la Francia, l'Inghilterra, l'Italia imitarono con modificazioni tecniche. Questa fiorente industria ceramica fece per qualche tempo una forte concorrenza, ma circa il 1770 il trionfo della vera porcellana riappare incontrastato.

2. Andrea Schlüter, di Amburgo è nella Germania settentrionale ciò che è il Bernini in Italia, non tanto per l'abbondanza quanto per la forza e profondità della sua produzione. La prima sua opera, e nello stesso tempo il suo capolavoro, è la statua equestre del Grande Elettore a Berlino (fig. 473); cominciata nel 1697, fu ottimamente fusa dal Jacobi, e scoperta nel 1703. I quattro schiavi agli angoli furono collocati soltanto nel 1708. Il monumento è di schietto stile barocco, sia nel personaggio, in abito imperiale con parrucca, che nella pienezza delle forme e nella morbidezza delle linee. Anche il « Vecchio Fritz » del Rauch cede al paragone. La composizione artistica è quanto mai maestosa: al sommo il duce trionfante, in atteggiamento calmo, che non esclude l'energia del movimento; in basso, per contrasto, le figure agitate, ma imbelli, dei quattro schiavi. È degna di nota anche la collocazione: il Grande Elettore cavalca alla testa dell'esercito vittorioso, di cui la direzione di marcia è indicata dal corso della Sprea, e tiene lo sguardo rivolto alla casa de' suoi avi, che ha difeso con fortunato valore. Un atteggiamento analogo fu scelto dal Wiedemann per la sua statua di Augusto il Forte a Dresda. Nella decorazione dell'Arsenale lo Schlüter volle esprimere un suo concetto dell'eroismo. All'esterno si attenne ai temi consueti della Vittoria, della Fama ecc.; ma nel cortile interno ebbe l'ardimento di rappresentare, mediante maschere, già ricordate, di guerrieri morenti (fig. 470 e 471), l'altro aspetto della guerra. C'è in esse qualche cosa del Laocoonte; esprimono l'ira, l'odio, l'ardore della battaglia, a cui segue la calma della morte liberatrice. Le altre sue opere, sepolcri e sarcofaghi di varia forma, e il pulpito della chiesa di S. Maria, sono anche più barocche di questa. Prima dello Schadow, Berlino non aveva avuto uno scultore in grande, perchè il Tassaert era un fiammingo, e le scolture di Sans Souci sono dei fratelli Adam di Nancy. La loro miglior cosa sono le statue degli Dei nella sala da pranzo. Il Mercurio e la Venere, che un tempo ornavano una fontana, e oggi si trovano nel Museo di Berlino, appartengono al Pigalle.

3. Würzburg. — Qui troviamo una produzione statuaria in grande, ma di breve durata. Un olandese, Jacopo van der Auvera (m. 1760), insieme con due suoi figli lavorò nel palazzo del principe vescovo e in varie chiese; fece pulpiti, sepolcri e fontane, con incredibile abbondanza di figure, per lo più graziose. Ancora più operoso di lui fu Giovanni Pietro Wagner (1730-1809), il quale fece un centinaio di altari, una Via Crucis, adornò di putti a coppie il giardino di Corte, e lavorò molto anche a Veitshöchheim. Nella sua scoltura trionfa il più lieto rococò. Accanto alle figure del mondo classico vediamo gruppi di putti bizzarramente mascherati, e pastori e ballerini nello stile delle porcellane del Kändler, favole di animali, burlesche divinità, sfingi etc., in cui si rivela una straordinaria vena faceta.

4. Austria. — A Praga continuò a prevalere un barocco tronfio e rigorosamente ecclesiastico, per opera principalmente dei due Brokoff, Giovanni (m. 1718), autore delle statue del ponte di S. Giovanni Nepomuceno, e il figlio Ferdinando Massimiliano (m. 1731), che fece innumerevoli statue per chiese, palazzi, sepolcri,

colonne commemorative, anche fuori della Boemia, a Breslavia e a Vienna. In mano di questo artista le forme del barocco divengono sempre più violente e sregolate. Al contrario il grande scultore viennese Raffaele Donner (m. 1751) tende di proposito a una eleganza raffinata, ad imitazione dei Francesi. Le sue prime opere, quali le statue di marmo nel castello di Mirabell, la ricca decorazione della chiesa di S. Martino a Presburgo, e l'apoteosi di Carlo VI nel Belvedere, anche per il soggetto sono del tutto barocche; ma nelle fontane che fece più tardi, ad esempio quella addossata al muro nel Palazzo Comunale di Vienna (1740) e quella sulla piazza del Mercato Nuovo (1739, fig. 472), egli raggiunge una calma leggiadria e una purezza di linee che non hanno più nulla del barocco, e paiono preannunziare il Canova. La morte di questo artista, non ancora cinquantenne, fu un grave danno per l'arte tedesca.

3. LA PITTURA.

1. Dopo la morte del Cranach la pittura tedesca, per tutto il secolo XVII, non fa più parlare di sè. I pochi artisti di qualche ingegno attratti dall'Olanda e dall'Italia, erano perduti per la loro patria. Fra questi merita ricordo Gio-

Fig. 474. Il sacrificio di Abramo, di Giovanni Lys. Firenze, Uffizi.

VANNI LYS nato in Oldenburg (Germania settentrionale) intorno al 1680 e morto nel 1630. Egli subì le più disparate influenze (fig. 474) si che i suoi dipinti, sino a poco tempo indietro, andavano sotto i nomi degli artisti più diversi, dal Rubens al Jordaens, dal Van Dyk al Feti, dal Velazquez a Bernardo Strozzi, ma la stessa importanza di tali attribuzioni dimostra quale fosse e sia quella delle sue opere. Però, più valse ad onorare la Germania all'estero l'israelita ADAMO ELSHEIMER di Francoforte sul Meno (1578-1620). Egli trovò a Roma la sua seconda patria, e in breve si formò uno stile suo proprio, nel quale tuttavia, per opera del suo maestro

Fig. 475. La fuga in Egitto, dell'Elsheimer. Dresda.

Filippo Uffenbach, c'è qualche cosa del Grünewald ed anche di Claudio Lorenese e degli olandesi Teniers, Lastman e Poelenburgh. Dipinse soggetti biblici e mitologici, in paesaggi ben composti e soleggiati, o nella penombra d'interni, ed anche qualche scena notturna, come l'Incendio di Troia e la Fuga in Egitto, al lume di luna. C'è in tutte le sue opere una accorta proporzione tra le figure e lo spazio, una razionale struttura e illuminazione del paesaggio, un caldo chiaroscuro negli interni. Il disegno, già per sè delicato, è ancora ammorbidito dall'impasto dei colori. I motivi di paesaggio sono tolti dalla Campagna Romana e dai monti (fig. 475). Il concetto e la rappresentazione talora hanno dell'eroico, tal'altra sono soffusi di una delicata nostalgia. Vi si riconosce sempre il tedesco; e appunto perciò egli ebbe molta influenza nell'arte settentrionale. Ricordiamo altri pittori

errabondi. GIOACCHINO SANDRART (1606-1668), nato a Francoforte sul Meno, studiò in Olanda, indi in Italia e finì per istabilirsi a Norimberga. Anche FILIPPO PIETRO ROOS (1651-1705), esulò da Francoforte e si fermò a Roma, dove venne in fama sotto il nome di ROSA DA TIVOLI per i suoi quadri d'animali pieni di spirito decorativo. Così FILIPPO RUGENDAS di Augusta (1666-1742), abile se non originale pittore di battaglie, passò molti anni in Italia. Invece JÜRGEN OVENS (1623-1679) e CRISTOFORO PAUDISS (1618-1667) andarono a imparar l'arte in Olanda e non divennero nulla più che abili imitatori del Rembrandt (fig. 476). L'uno e l'altro,

Fig. 476. Ritratto di un « aiduco », del Paudiss. Dresda.

del resto, appartenevano alla Germania settentrionale, congiunta da strette e frequenti relazioni con l'Olanda.

2. I FRESCANTI BAROCCHI. — Con l'ultimo quarto del secolo XVII comincia il periodo dei pittori a fresco, i quali hanno scarsa importanza artistica, in quanto, sia nei soggetti che nella forma, non andarono oltre agli esemplari del celebre Padre Pozzo. Nondimeno le loro vaste pitture di soffitti e di cupole, con una tecnica sempre uguale, sono un elemento essenziale dell'architettura barocca. CARLO LOTH di Monaco, stabilito a Venezia, vi educò una generazione di frescanti, dei quali i principali sono GIOV. FED. ROTTMAYR di Laufen (m. 1730) e il

tirolese Piètro Strudl (m. 1714). Il Rottmayr, operosissimo, dipinse a Vienna, Salisburgo, Praga e Breslavia. I suoi migliori affreschi, da segnalare per la foga della composizione e la luminosità del colorito, sono nel castello di Pommersfelden, e nell'antico Palazzo Comunale e nel Palazzo Liechtenstein a Vienna. Lo Strudl invece, povero d'idee e torbido colorista, fu il maestro di un'altra generazione di artisti; tra i quali citiamo Michelangelo Unterberger (m. 1758); Paolo Troger

Fig. 477. Il pittore Pesne con le figliuole. Berlino.

(m. 1771), che dipinse la biblioteca di Zwetl, e nel refettorio di Altenburg ardì affrescare una superficie di 160 metri quadrati, con un levar del sole; Daniel Gran (m. 1747) autore di affreschi ammirati in vari castelli presso Vienna; M. Giovanni Schmidt (m. 1801), detto lo Schmidt di Krems, domiciliato a Stein (Bassa Austria), il quale dipinse con una certa naturale freschezza circa mille quadri di altare, e affrescò molte chiese di Vienna; Francesco Maulpertsch (m. 1796), del Lago di Costanza,

e Martino Knoller (m. 1804), autore di vasti affreschi nel Tirolo e nell'Alta Baviera (Ettal).

In Baviera prevalsero i due fratelli Damiano (m. 1742) e Giorgio Asam (m. 1750), specialmente il primo; artisti buoni a tutto, fantasiosi, rapidi nel lavoro, più che altro, però, scenografi. Ma, accanto a questi e ai loro scolari per lo più mestieranti, continua ad affermarsi la superiorità degli Italiani, cioè di Carlo Carlone (Ludwigsburg) e anche più del Tiepolo (Würzburg). Nella regione renana lavorarono I. K. Seekatz e Gennaro Zick; nella Germania settentrionale protestante parecchi mediocri olandesi, finchè Federico II chiamò dalla Francia Antonio Pesne (fig. 477) e Nicola

Fig. 478. La domanda di matrimonio. Dalla «Luisa» del Bossen. Incisione di Chodowiecky.

Fig. 479. Dal «Cavalluccio di legno». (*Steckenpferdreiterei*). Incisione di Chodowiecky.

Lesueur. Per questi artisti, in una storia generale dell'arte, basta un rapido accenno, perchè tutti mostrano lo stesso stile, gli stessi colori smaglianti, gli stessi soggetti. E il Tiepolo è tale gigante da oscurarli tutti. Ricorderemo ancora un epigono, degli ultimi minuziosi olandesi, Baldassarre Denner di Amburgo (m. 1749). Dipinse quasi unicamente ritratti, con diligenza incredibilmente meticolosa; alle sue figure di vecchi non manca una ruga, un bitorzolo, un peluzzo. Ma nuoce all'effetto una levigatezza che pare di porcellana, e una intonazione rosea, manierata e diremmo quasi spiritata, che egli dà a tutte le sue figure.

3. Stile codino e classicismo. — La Germania, che alla fiorente pittura del rococò non diede quasi alcun contributo, fu invece iniziatrice di quel movimento letterario che doveva, come ultima conseguenza, produrre la sentenza definitiva non solo contro il rococò, ma contro tutta l'educazione pittorica fino allora prevalente. Le idee del «*siècle des lumières*», della sana e sobria ragione borghese, di cui si fece apostolo a Berlino il Nicolai, e le aspirazioni alla natura, proprie del periodo dello «Sturm und Drang», si associarono ai dogmi del nuovo evangelo di Giovanni Win-

ckelmann, che proclamava essere la bellezza greca l'unica degna d'imitazione, la bellezza per così dire assoluta. Ciò fu sommamente benefico per la poesia, ma di grave danno alla pittura. Il passaggio al nuovo stile, che corrisponde in qualche modo a quello del Chardin in Francia, fu iniziato dal Chodowiecky e dal Graff. Daniele Chodowiecky (1726-1801), venuto da Danzica a Berlino dipinse poco, ma lasciò una quantità enorme d'incisioni, illustrazioni di libri e disegni, che rappre-

Fig. 480. Antonio Graff. Cristiano Lodovico di Hagedorn. Lipsia, Biblioteca Universitaria.

sentano fedelmente la borghesia, alquanto infranciosata, dell'età del codino. Egli ritrae a maraviglia la vita famigliare, i bambini e i soldati. Sebbene la sua intelligenza un po' arida non sempre riesca a penetrare nello spirito dei poeti, i Tedeschi conoscono le opere più commoventi ed istruttive dei loro classici, le Favole del Gellert, la Luisa del Voss (figg. 478 e 479), il Werther del Goethe, la Minna von Barnhelm del Lessing, grazie principalmente alle sue illustrazioni. Nelle piccole incisioni per almanacchi e taccuini, nelle serie ad imitazione dell'Hogarth (Vita di una cortigiana, di un libertino — Proposte di matrimonio — Danza macabra — Scene della guerra del Brandeburgo), nei Frammenti del Lavater, nel Trattato elementare del Basedow, ritroviamo la stessa rappresentazione della vita, di stile borghese alquanto gretto.

I suoi migliori disegni sono quelli del « Viaggio a Danzica » (1773). Ma i tentativi che egli fece fuori della sua angusta cerchia, furono tutti infelici. E recentemente Adolfo Menzel dimostrò col fatto, che anche dell'età di Federico II era possibile una visione più ampia e geniale di quella che ne ebbe il Chodowiecky.

Antonio Graff di Winterthur (1736-1813), lavorò a Dresda, ed è il più rinomato ritrattista di questo periodo. Egli si compiacque della attività intellettuale della Germania del suo tempo, e non c'è forse un letterato di cui non abbia fatto il ritratto (fig. 480). Senza dubbio, egli ha un suo schema, facilmente riconoscibile, e

Fig. 481. Mengs. Ritratto di Domenico Anniballi. Milano, Brera.

non lo abbandona mai; ma sa cogliere con maravigliosa sicurezza il carattere personale; il suo colorito è vivace, sebbene un po' convenzionale. Abbiamo di lui parecchi autoritratti.

L'indirizzo opposto, affatto classico, è rappresentato da due artisti che fecero di Roma la loro seconda patria, cioè il Mengs e la Kauffmann. Antonio Raffaello Mengs di Dresda (1728-79), fanciullo prodigio, fu condotto dal padre a Roma in età di tredici anni. Eclettico per indole e per educazione, dalle ultime degenerazioni del barocco si propose di ritornare a Raffaello, e in tale proposito lo confermò il suo amico Winckelmann (dopo il 1755). Della « purificazione dell'affresco », che egli propugnava, il primo saggio fu il soffitto di S. Eusebio, con la glorificazione del Santo, e il secondo (1761) il Parnaso nella Villa Albani. Tutta l'Europa plaudì il Mengs, come il maestro e duce del sospirato rinnovamento dell'arte; cosa che oggi stentiamo a comprendere. Il Parnaso è una fredda composizione, di figure troppo studiate, senza ispirazione, senz'aria; il colorito è duro ed arsiccio. Il Mengs fu ricolmo d'onori, prima dalla Corte di Napoli, e poi da quella di Madrid (1761), dove rimase

otto anni, dipingendo, sempre nello stesso stile, soffitti e quadri di chiesa, ed anche molti ritratti. Malandato di salute, ritornò in Italia, prima a Firenze e poi a Roma, e continuò a lavorare senza posa fino alla morte, che lo colpì in età non molto avanzata. Nelle sue ultime opere l'imitazione di Raffaello rasenta quasi la fissazione. Nondimeno, la sua fervida e onesta aspirazione alla pura bellezza e alla dignità monumentale della pittura meriterà sempre il rispetto degli artisti (fig. 481).

Fig. 482. Angelica. Kauffmann. Ritratto di Stanislao ultimo re di Polonia.

Non molto diversa da quella del Mengs è la vita di Angelica Kauffmann di Coira (1741-1807). Anche questa pittrice fu prodigiosamente precoce; venne a Roma col padre nel 1763, poi passò quindici anni in Inghilterra, e nel 1782 ritornò a Roma, donde più non si mosse. Principi, poeti, eruditi gareggiarono nel rendere omaggio alla sua bellezza, alla sua grazia e al suo ingegno straordinario. Ella si affaticò onestamente a rappresentare gl'ideali del suo tempo, l'ellenismo del Winckelmann, le austere virtù romane, e anche qualche leggenda eroica germanica. Pitture deboli

e pallide, oggi dimenticate. Ma i suoi ritratti (fig. 482), specialmente femminili, o figure simili a ritratti, come la Vestale e l'Arianna abbandonata (Dresda) nei quali ella trasfuse la sua anima sensibile e soave, sono ancora ammirati, non per ciò che credevano di trovarci i begl' ingegni romani di quel tempo, ma per la leggiadria del rococò, a dir vero alquanto diluita, che da essi traspare. La lieta padronanza del colore, l'intonazione, perfino l'abilità tecnica, erano cose di cui si era perduta la memoria.

Fig. 483. Vaso, del Wedgwood.

F. INGHILTERRA

1. Architettura.

1. Barocco e classicismo. — Una linea tenuissima divide il barocco inglese dallo stile palladiano proprio di Cristoforo Wren. La differenza è dovuta unicamente alla foga esuberante di un quasi contemporaneo, piuttosto dilettante che vero architetto, Giovanni Vanbrugh (1666-1726), il quale si era esaltato vedendo le maraviglie di Versailles. Noncurante delle comodità e della bellezza interna degli edifici, audace e arbitrario nel prendere da vari stili e nel trattare la parte ornamentale, egli non mirava che all'effetto dell'apparato esterno. Così fece nelle sue opere principali, Howard Castle (1712), con una enorme facciata verso il giardino, e soprattutto Blenheim Castle presso Oxford (1714), dono della nazione inglese al duca di Marlborough, il fortunato eroe della guerra di successione di Spagna. Qui intorno ad un vasto cortile si vedono raccolti i più diversi motivi architettonici, per produrre un effetto puramente scenografico. Del resto appunto in questo periodo (1702-14) detto della Regina Anna (*Queen Anna style*) l'architettura privata ha il pregio della semplicità e libertà, onde nel secolo XIX fu un modello molto apprezzato del rinnovamento architettonico. D'altra parte i teorici, come Colin Campbell (m. 1729) nel suo « Vitruvius Britannicus », con maggior zelo che altrove predicavano il ritorno all'antico e al Palladio, cosicchè, non soltanto per gli edifici ragguardevoli, ma anche per le modeste abitazioni private, erano di regola i « grandi ordini », od anche un pronao in forma di tempietto. Fu questo lo stile adoperato da Giacomo Gibbs (m. 1759), autore della Biblioteca Radcliffe ad Oxford, a pianta circolare e cupola, da Guglielmo

Kent (m. 1748), che in Holkham House (contea di Norfolk) produsse un nuovo tipo di castello con padiglioni angolari separati. Egli diede pure un fondamento scientifico all'arte dei giardini inglesi. Anche Guglielmo Chambers (1727-96), che molto viaggiò, fin nella Cina, nella lunghissima facciata di Somerset House a Londra, pur dando varietà al prospetto, si attenne alle regole palladiane. Gl'Inglesi professarono una fede assoluta nella infallibilità del grande Vicentino, tanto che il giocondo rococò da loro non fu accolto nemmeno nella decorazione interna, nella quale invece, grazie agli atlanti archeologici che diffusero la conoscenza dell'antica architettura dell'Italia, della Grecia e della Siria, circa il 1750 prevalse senza contrasto il classicismo. I fratelli Roberto (m. 1794) e Adamo James (m. 1792), trionfarono coi loro edifizi rigorosamente dorici e ionici, e alla decorazione interna applicarono uno stile composto di elementi classici, nel complesso elegante e piacevole.

2. Dei giardini inglesi abbiamo già parlato. In fondo essi non sono una opera d'arte, ma il riconoscimento della libera e spontanea natura. L'Inglese ama soprattutto la campagna; gli piace abitare in una casa propria, in luogo ameno, lontano dalla folla; perciò per l'architetto non si tratta di disegnare un parco intorno all'abitazione, ma di collocare la casa nella migliore situazione, in mezzo alla natura inviolata: tuttavia contiguo alla casa c'è quasi sempre il giardinetto fiorito o l'orticello, alla francese o all'olandese. La vista aperta su prati, alberi, colline e corsi d'acqua, l'esposizione arieggiata e soleggiata sono le cose indispensabili. Abbiamo già accennato all'inconveniente di questo sistema, cioè alla troppo facile tentazione, alla quale si cedette più tardi, di aggiungere qualche cosa alla natura, quando appariva troppo povera; infatti il Chambers, per accrescere varietà al paesaggio introdusse nei giardini, ad imitazione dei Cinesi, tempietti, ponticelli di legno, pagode, rovine artificiali, roccie, alberi secchi e simili artifizi.

2. Scoltura e Pittura.

Della plastica inglese nel corso di due secoli non ci sarebbe nulla da dire, se non meritasse ricordo l'opera artistica di Giosuè Wedgwood, il quale, in una sua fabbrica di ceramiche nella contea di Stafford, a cui diede il nome di «Etruria», produsse vasi di forma imitata dall'antico, con figure appena rilevate, bianche sopra fondo azzurro: esse (fig. 483) piacquero in tutto il mondo, e fecero concorrenza alle porcellane di Meissen. Ne fornì i disegni lo scultore Giovanni Flaxman (m. 1825), il quale anche in sepolcri con figure moderne (Reynolds, Nelson, nella chiesa di S. Paolo) applicò le caste linee della scoltura greca. Egli è però più noto per le sue geniali illustrazioni di Dante e di Omero, a contorno senza ombreggiature.

Della pittura inglese finora non abbiamo avuto occasione di parlare; abbiamo soltanto fatto menzione di pittori stranieri, quali Hans Holbein e il Van Dyck, che in Inghilterra trovarono guadagni e onori. Ma circa il 1750, verso la fine del rococò, fiorì in Inghilterra una schiera di ritrattisti, i quali a vero dire si avvantaggiarono delle conquiste degli artisti del continente, specialmente dei Fiamminghi. È certo che queste opere della seconda metà del secolo XVIII sono ispirate dal genio del rococò, che tende a illuminare ed abbellire il vero. Non c'è una vera ori-

Fig. 484. Hogarth. Matrimonio alla moda. Londra

Fig. 485. Reynolds. La principessa Sofia Matilde. Windsor.

ginalità, se non nel senso spirituale; carattere comune di questi ritratti è la purezza morale e la dignità umana, principalmente nei ritratti femminili. Fanciulla, sposa, madre, vecchia matrona, la donna inglese ci è rappresentata sempre in modo da ispirare rispetto e venerazione, anche nelle mascherature mitologiche allora di moda. Più tardi, a poco a poco (specialmente nel Raeburn) si manifesta anche il senso della bellezza propria della razza, senso che il secolo XVIII, dipingendo donne che paiono bambole, aveva smarrito. Il ritratto fu sopra ogni altra forma di pittura prediletto

Fig. 486. Hogarth. L'attore Garrick e sua moglie. Windsor.

agli Inglesi; non è difficile scoprire ciò che in questo campo essi impararono dai classici delle altre nazioni, quanto agli atteggiamenti, agli accessori, ai fondi, alla luce e al colore; tuttavia non si possono disconoscere certi caratteri schiettamente nazionali, quali la dignità senza ricercatezza, e una lieve espressione di tedio (« spleen »). Il paesaggio per lo più è di esecuzione scolastica, ad imitazione di Claudio Lorenese e degli Olandesi; soltanto nel secolo seguente per merito di Giovanni Constable (1776-1837) e di Giuseppe Mallord Turner (1775-1851) diviene una forma d'arte indipendente.

1. Hogarth. — Guglielmo Hogarth (1672-1764), che fu detto un burbero moralista, è il primo pittore inglese nel quale il carattere nazionale appaia nella sua interezza. Egli è un pittore di costumi, ma di costumi prettamente inglesi, quali non potremmo neppure immaginare altrove; tutto quel che ha di buono e di men

Fig. 487. Reynolds. La Contessa di Harrington (dalla stampa di F. Bartolozzi).

buono gli viene dalla terra nativa. Ma la sua importanza artistica non deve essere esagerata. Nel complesso delle sue pitture poche sono le opere di pregio veramente raro; nelle incisioni in rame, per lo più tratte dai suoi quadri, riesce duro e rozzo. Ma la sua vena satirica, che va fino alla caricatura, la sua perspicacia, l'intima conoscenza di tipi schiettamente inglesi, la sua abilità di ritrarre drammaticamente le vicende della vita, con esempi di virtù premiata e di vizio punito (La vita

Fig. 488. Gainsborough. La famiglia Baillie. Londra.

di una cortigiana, 1731; id. di un libertino, 1735; Il matrimonio alla moda, 1745, fig. 484), giustificano pienamente la riputazione che egli ebbe al suo tempo anche fuori d'Inghilterra. Questa profonda penetrazione nella vita reale, gli accessori aventi il loro significato, l'intento narrativo, a cui servono anche il chiaroscuro e la scelta dei colori, sono cose che egli non poteva trarre che dai pittori di genere olandesi; ma ciò che quelli facevano per giuoco, per l'Hogarth è della massima serietà. E certamente questo artista che ardisce presentare la verità nuda e cruda della tragicommedia umana, a rimbrotto della sua età leziosa e ipocrita, è degno di tutto il rispetto. Ma se consideriamo soltanto il pittore, non c'è da lodare

che qualcuno de' suoi ritratti, le sei teste de' suoi servitori in una sola tavola, la vivace « Venditrice di granchiolini », i ritratti del barone Lovat, del capitano Coram, dell'attrice Fenton, dell'attore Garrick con sua moglie (fig. 486).

2. Reynolds. — Caposcuola riconosciuto dei ritrattisti inglesi è Sir Giosuè Reynolds (1723-92). Fu in Italia e nei Paesi Bassi, studiando principalmente Tiziano, il Van Dyck e Rembrandt. I suoi colori freschi e luminosi (non sempre durevoli) sono frutto di matura esperienza, e la correttezza del disegno gli venne dal lungo e diligente esercizio. Egli intese perfettamente la natura inglese, vide con occhio acuto e ritrasse a meraviglia la nobile eleganza delle donne inglesi (fig. 487). I suoi

Fig. 489. Gainsborough. Il giovinetto azzurro. Già propr. del duca di Westminster.

Fig. 490. Romney. Lady Hamilton. Londra, proprietà Iveagh.

ritratti dell'aristocrazia inglese e della società elegante di Londra sono in gran numero. Sono cose leggiadrissime i suoi ritratti di bambini, tra i quali citiamo la « Bambina dalle fragole », la piccola principessa Sofia Matilde (fig. 485).

3. Tommaso Gainsborough (1727-1788) è degno emulo del Reynolds, anzi lo supera nella naturalezza e nella delicatezza del pennelleggiare. Si vede in lui lo studio amoroso del Rubens e del Van Dyck. Il Gainsborough non uscì mai dall'Inghilterra. Dei suoi ritratti in gruppo uno dei più celebrati è quello della famiglia Baillie (fig. 488). Ma sono forse più famosi il ritratto della superba Miss Siddons (Galleria Nazionale di Londra) e il « Giovinetto azzurro », del duca di Westminster (fig. 489). Quest'ultimo fu dipinto a bello studio per confutare l'affermazione del Reynolds, essere l'azzurro cosa intollerabile come colore principale di un quadro.

A dir vero il «Giovinetto azzurro» non corrisponde in tutto al suo nome, poichè ci sono nel quadro altri colori; tuttavia questo ritratto (di un giovine Master Butall) è una splendida prova del come il Gainsborough, che fu anche insigne paesista, sapesse accordare le sue pitture ad un colore dominante. Nei ritratti di belle e nobili dame egli ebbe in GIORGIO ROMNEY (1734-1802) un competitore non trascurabile (fig. 490).

Come iniziatore della vera pittura di paesaggio è celebrato dagli Inglesi RICCARDO WILSON (1714-1782). Il primo a trattare degnamente la pittura di animali, che in seguito acquistò tanto favore, fu GIORGIO MORLAND (1763-1804, fig. 491).

Tutti questi dipinti, e specialmente i ritratti, anche se non rivelano una grande forza creatrice, restano pur sempre magnifico documento del buon gusto, dell'abilità e della genialità inglese.

Fig. 491. Morland. Nella stalla. Londra, Galleria Nazionale.

INDICI

INDICE DEGLI ARTISTI

ERRATA CORRIGE

Pag.	linea				
Pag. 114,	linea 41,	correggi	*Baksterffer*	in	*Vaksterffer*
» 140,	» 28,	»	*Hogart*	»	*Hagart*
» 142,	» 5,	»	*Brent*	»	*Breu*
» 216,	» 8,	»	*Cleel*	»	*Cleef*
» 406,	» 13,	»	*Branx*	»	*Vranx*
» 474,	» 24,	»	*Cosander*	»	*Eosander*
» 483,	» 7,	»	*Paudias*	»	*Paudiss*

INDICE DEI LUOGHI E DEI MONUMENTI

N. B. I numeri fra parentesi sono quelli delle illustrazioni. Gli altri indicano le pagine del testo. — Sono esclusi i musei e le collezioni pubbliche e private, bastando a rintracciare le opere dei singoli autori l'indice dei nomi.